21.046
КІНО
1926
№ 11
„Спартак“

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

„КІНО"

До участи в журналі запрошено найкращі культурні і літературні сили та кіно-робітник[и] Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціялісти Заходу.

Журнал гуртує біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України т[а] Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Н'ю-Йорку, Парижу, Берлі[ні], Відні і т. и.

Адреса редакції: Київ, Бульвар Шевченка, 12, ВУФКУ.

Стор.

Зміст № 11 «Кіно»

ВИДАЄ
ВУФКУ

К. Болотов
СПАРТАК

„Кіно — це найважливіше для нас мистецтво"

ЛЕНІН

„КІНО"

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 11 Жовтень, 1926 року № 11

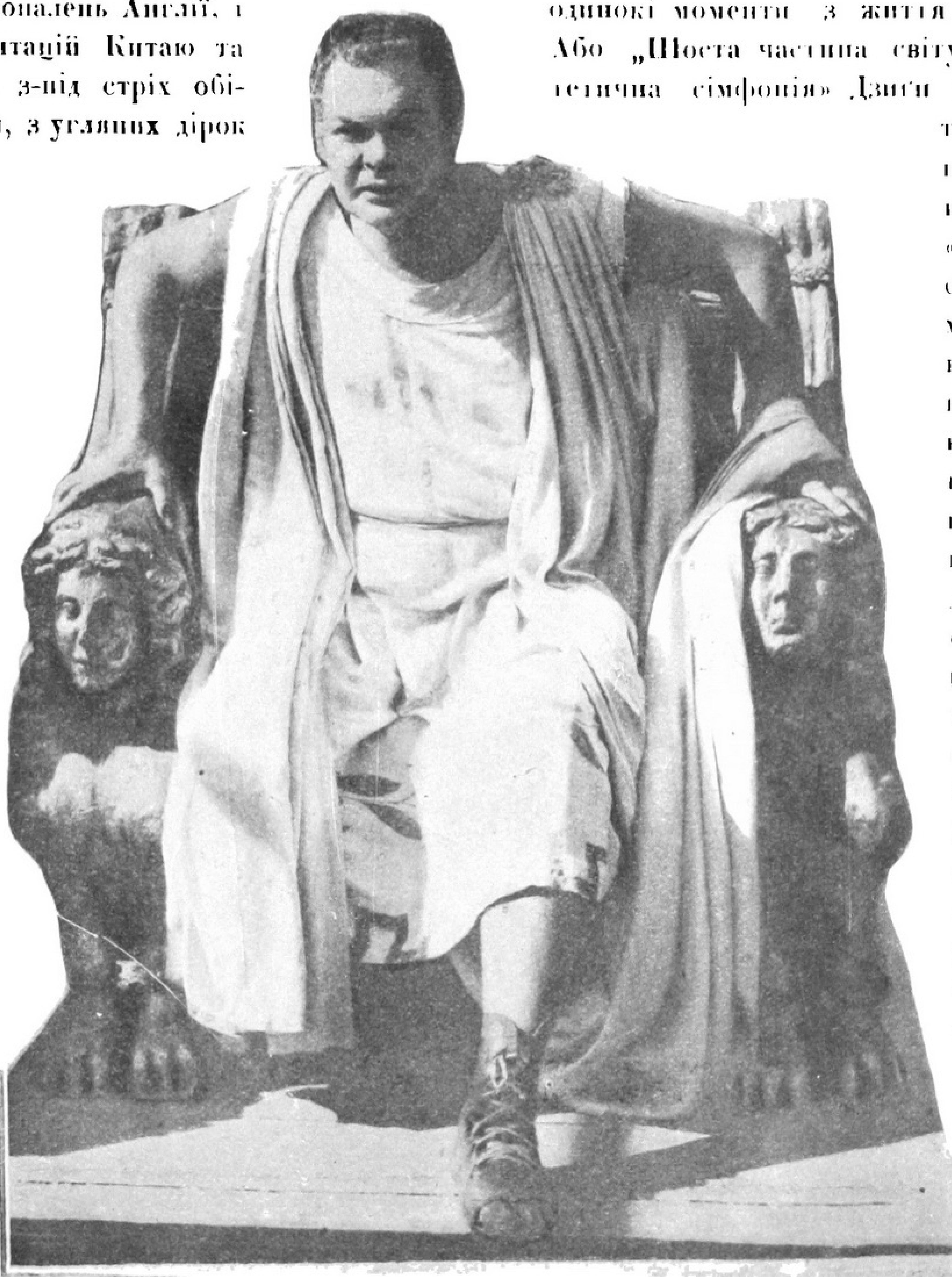
ПРО ЖОВТЕНЬ

1927 рік — рік десятий Великої Пролетарської Революції. Знаменна і славна річниця. Величнє й урочисте свято трудящих всього світу, особливо-ж трудящих Радянського Союзу, що власними руками поставили цей дороговказ історії, від якого людство відраховуватиме свою нову еру.

7 листопаду 1927 року трудящі Союзу зі всіх кінців світу, з копалень Англії, і з рудень Руру, з плантацій Китаю та Індії, з ферм Америки, з-під стріх обідраних халуп Галичини, з углявих дірок Бориславу, звідти, де тільки б'ється міцне серце пролетаря, або де напружується жилава рука батрака й селянина, одержать тисячі найщиріших і найпалкіших привітань, обіцянок підтримки та допомоги. В свою-ж чергу трудящі Союзу і ворогам своїм, і друзям своїм наочно покажуть, як може пролетарство десять років непохитно тримати свій прапор, будуючи, зміцнюючи, покращуючи свою державу, першу в світі державу трудящих.

І от для гідного цієї річниці вшанування її, ще від тепер, від свята Дев'ятої Річниці, Радянський Союз готується старанно і дбайливо. На радянській кінематографії лежить обов'язок відбити на плівці, зафіксувати на роки й роки всі досягнення, що їх має Радянська Влада за десять років свого існування. Такий кінематографізований «баланс» з цікавістю й захопленням проглядатимуть не лише трудящі Союзу, але й закордонні робітники. Пригадайте-но, який успіх мав у Німеччині фільм «Лице Червоної Росії», що не повно й не досконало, навіть, відбив поодинокі моменти з життя Радянської країни. Або „Шоста частина світу», «революційно-патетична симфонія» Дзиги Вертова. Це все картини, що не зважаючи на шамотню по темних кутках різних «червонуватих кіноспеців», мали і матимуть успіх. Годі плекати короткохвості, куці й мізерні думки, ніби нашій авдиторії потрібні лише бравінги та чорна маншкара американського детективу. Велетенський патос будівництва, зафіксований на холодній целулоїдовій плівці, може захопити і захопить глядача. Підрахунки в нас не маленькі, маштаби в нас величезні, обрії у нас ще більші. І от обійняти ці обрії уважним оком кіно-апарату — завдання радянської кінематографії.

Кінематографія РСФРР уже намітила до знимання подібну картину. Україна також не



„Спартак" — Диктатор Сулла (арт. Лярос)

пастиме задніх. Буйне зростання культури, прихід до справи культурного й політичного будівництва як найширших мас, розвій індустрії (яка могутня тема — Дніпрельстан!) — ось живий матеріял майбутнього фільму. Закурені димарі заводів, що рясно вкривають і ще рясніше вкриватимуть степи України, це така сама натура для кадрів фільму, як і біляві голови дітлашні, що нахилилися над букварем у якійсь маленькій сільській школі. Потрібен митець, що зв'яже в міцну й насичену життям стрічку окремі шматки життя сучасної України. Де він? Невже Україна не дасть його? Але замало робити підрахунки. Так само потрібний фільм про недавнє героїчне минуле Революції. Багато з творців її пішло в могилу, але є ще лави незламних борців, які допоможуть зробити правдивий, не хитромудрий, щирий фільм про зародження і вибух Жовтня. Хіба Джона Рида «Десять днів, що потрясли світом» — не епопея Жовтня, бурхлива, бунтівнича епопея, що може бути і буде втілена на екрані? Хіба революційний вибух Київського арсеналу, перший вибух Жовтневої Революції на Україні, — не скарб для сценариста й кіно-режисера? Ось два фільми, що їх до Десятої Річниці мусить створити українська кінематографія: фільм про будівництво і фільм про повстання.

До роботи треба взятися, не гаючи часу. Адже зняти фільм, зняти старанно, уважно і ретельно, — для цього потрібно багато часу, сил і коштів. Треба перевести велику підготовну роботу: збирання матеріялів для сценарія, опрацьовання і обміркування його, підшукування людей, що фільм робитимуть, і безліч иншої роботи. Ввесь рік, од дев'ятої річниці до десятої, йтиме в напруженій і дбайливій роботі.

Режисер Чардинін закінчує на Одеській кіно-фабриці ставити велику історичну картину „Тарас Трясило" (Україна XVII віку). Сценарій написав В. Радиш за поемою В. Сосюри. На фотографії — Тарас та Марина (арт. Бучма та арт. Ужвій)

Українська кінематографія, народжена Жовтнем, мусить створити гідні його фільми.

Всі передумови до цього є. Не дарма минули ось уже майже чотири роки напруженої, творчої роботи української кінематографії. Почавши діяльність свою на руїнах тих кіно-підприємств, маленьких, нікчемних, бідних і на техніку і на митців, що їх одержала в спадщину від подоланого минулого, українська кінематографія не тільки відбудувала зруйноване, але й почала нове будівництво радянськими силами, радянськими коштами і за допомогою нових, радянських людей.

Українська кінематографія ще не має минулого, в усякому разі довгого і великого минулого. Її історія починається з Жовтня. Жовтень породив українську кінематографію. Не можна вважати за будь-якої ваги історичний факт нікчемну спробу «одукованих» голів з оселедцями чи, як вони ще звалися— «УНР», створити «товариство українських фільмів». Ні, українська кінематографія породжена лише Жовтнем.

І от протягом своєї невеличкої, але багатої на боротьбу, прагнення, здобутки та перемоги історії, українська кінематографія довела, що вона може стати і стала вже не лише одним з найміцніших осередків кіно-промисловости Союзу, ба й тією організацією, що навіть буржуазний Захід до її роботи починає уважно приглядатися та на неї зважати.

Поряд зі всією промисловістю України та Союзу росте й міцнішає українська кіно-промисловість. У фільмах про Десяту Річницю вона мусить виявити всі ті досягнення та здобутки, що їх має.

Невже досвід, що його маємо після таких величезних і досконалих технічно фільмів, як от «Гамбург», «Тарас Шевченко», цих дійсних здобутків української кінематографії, не стане на пригоді для створення жовтневих фільмів? Адже це є вже всіма визнаний факт, що з технічного боку ми озброєні не гірш за пересічну европейську кіно-фірму.

Ясно, що про всі професійні навички, про всі раніші кіно-традиції треба забути, починаючи роботу над створенням жовтневого фільму. Він мусить бути оригінальний і формою своєю, і змістом. Коли в процесі поточної своєї роботи українська кінематографія може повсякчас і не напружувати всіх сил своїх, шукаючи нових шляхів і нових форм реалізації кінотвору, то створення жовтневого фільму вимагає цілком особливого підходу до себе. Навичкою й традицією тут нічого не поробиш. Творчість, революційна творчість, око, що знає *як* виглядає революція, руки, що знають *як* робиться революція—ось що потрібно для створення жовтневого фільму.

Ми маємо досить досвіду, ми гаразд озброєні технікою та вмінням, щоб все це віддати на створення картини про десятий рік Жовтня. Гірше справа з тими митцями, що фільм творитимуть. Дійсно революційних, що знають і відчувають могутній льот Революції, вихованих і надхненних революцією митців маємо обмаль. Хто-ж прийде до роботи? Хто зможе її виконати? Україна мусить висунути такого митця, що втілить на екрані прагнення і здобутки українських трудящих. *М. Бажан*

„Тарас Трясило“—Типи січовиків

АКТОРИ УКРАІНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

1) А. Бучма — актор театру „Березіль". Знімався в картинах „Тарас Шевченко", „Тарас Трясило" та „Микола Джеря". 2) Н. Ужвій зараз працює в „Березолі". Знімалась в картинах „П. К. П." та „Тарас Трясило". 3) Заслужений артист Республіки Замичковський—знімався у картинах „Гамбург", „Непевний багаж", „Тарас Трясило" та инших. 4) В. Оглонков на Одеській кіно-фабриці ставить фільм „Мотя" і виконує головну ролю картини

КІНО ТРИБУНА

„ЛЮДИНА З КІНО“

Література утворила типи, театр — маски, кіно утворює стандарти. Так, прикладом, можна формулювати основну тенденцію цих мистецтв, що виявляється тоді, коли вони орудують з людським матеріялом.

Ми не сперечатимемось, чи оцей перехід від типа до стандарту є «приниженням» стилю або «зменшенням художньої цінности». Не сперечатимемось також, чи дійсно така тенденція є по самій суті питома кожному з трьох мистецтв, чи може вона є лінією поділу, що розмежовує ці три мистецтва і визначає їх специфічне відношення до людського матеріялу.

Ми хочемо лише підкреслити, що не залежно від цього всі три мистецтва, а кіно зокрема, загубили через оті маски, типи та стандарти живу людину.

Як що література й театр силкуються тепер знову спіймати цю слизьку людську істоту, то навпаки, кіно цілком байдуже до розшуків живої людини.

Кіно женеться за всім: за живою темою, за живими сітуаціями, живими конфліктами, ба навіть за живими акторами й живою грою, але не за живою людиною!

Людини в кіно немає, не існує, замість неї є якась загальна «дієва особа». Людина — мит, «персонаж» — дійсність. Може через те, що кіно дуже звикло to стандарту, в нього розвинувся гострий астигматизм до людини; через таку хоробу зору (або «точки зору») людина для кіно зникла, перетворилася в метафізичну абстракцію, в трансцедентальну істоту, що її не можна пізнати й довідатись про неї за допомогою кінематографічних органів думання і почування. В усякому разі безсумнівне одно: кіно не зважає на людину.

Проте умовимося, за яку таку невловиму людину говоримо.

Є старий анекдот. Запитали вченого біолога: — що таке людина? Він відповів: — функція від анатомічної структури, плюс кровообіг, нервова система, внутрішня секреція та спадкоємність. Спитали соціолога. Він відповів: — продукт історичного оточення, виробничих сил і класа. Спитали міщанина. «Яка людина? Може та, що винна мені три карбованці?» — сказав той. В цьому анекдоті обмежене думання міщанина підказало йому конкретну людину, в протилежність загальним формулам учених. Кажуть, ніби мистецтво тім то й різниться від науки, що воно є саме метод конкретного думання...

«Мандрівні зорі» — Лео Рогдай (арт. Дубравін) та антрепренер його Маффі (арт. Ларов) залишають готель.

Не лякаймося посилатися на міщанина. Він думає конкретно про конкретне. Мистецтво-ж мислить конкретно про абстрактне. Але кіномистецтво примудрилося мислити абстрактно навіть про конкретне! Візьмім кінематографічний персонаж. Це — істота з флюсом, з роздутою й підкресленою одною людською рисою, з гипертрофією одного з чинників. Він є тотожній з цією рисою, він матеріялізує її, і в цьому вся його роля. Такі «повпредства» одного з якихось чинників людини і є амплуа. Вся безмежна різноманітність людських істот схематизується в десятку шкіців, що з ними й орудує кіно. Конкретну людину зводять до її власного кістяка, утворюючи стандарти й маски, анатомізірують людські типи, замість характеристики роблять геометричні побудови!

Памятаєте Маяковського: «...неудавшийся проэкт кита»? В кіно є теж тільки такі «китячі проекти» якихось однобічних і переполовинених людей. Всі ці герої, злодії, вояки, буржуа, зрадники, робітники,— слово чести, їх хочеться відправити до інкубатора, щоб там «досиділи».

Кіно народилося в добу формальних шукань. В цьому—якась іронія, якийся парадокс. Найреалістичніше з мистецтв розквітло тоді, коли реалізм зів'яв, мов осіння квітка. І кіно зростало під егідою аналізу, під знаком розкладу (самий кіно-апарат—апарат для розкладу рухів); кіно зростало, коли звідусіль «витягалися корні». В літературі формалісти розклали людський тип на суму прийомів; в малярстві замість портрета з'явилася геометрія Пікассо; в театрі перемогла умовність; і навіть фотографія схотіла зробитися «малярською організацією простороні». Натурально, що за доглядом таких няньок «пагане качення» — кіно забуло, що воно не каченя, а лебідь. Кіно не зрозуміло своєї реалістичної сути й пішло креслити абстрактні геометричні фігури. І дійшло до «безрічевих» картин Леже.

Проте немає мистецтва предметнішого, конкретнішого, реалістичнішого за кіно. Це вже зрозуміли, коли справа йде про речі, але цього не знають, коли справа торкається людини. Кіно продовжує бути Дон-Кіхотом, коли йому треба стати Санчою Панчею. Це справа про реалізм і ідеалізм, про абстрактне й конкретне.

Ми певні, що лише здоровий і повнокровний реалізм, що дивиться на життя широко розплющеними й жаждивими очима (може навіт «кіно-очима»), дасть кіно живу, конкретну людину, замість абстрактних, стандартно-замаскованих, геометричних «амплуа», «дієвих осіб» та «персонажів».

Зараз за гасло для кіно мусить бути:—маски геть! Відкриймо живе людське обличчя!

Зараз кіно (оволодівши рухом та світлом) щільно підходить до свого третього складового чинника— до актора, до гри. Невже-ж збірання акторських засобів і прийомів (що належать насамперед до людського образу) піде дорогою отих усіх «спроектованих людей», утворюючи нові маски або усталюючи старі штамповані стандарти? Чи помітили ви, що багатійкіно дуже бідне на прийоми, щоб характеризувати «дієвих осіб»? Та чи й існують у кіно характери? темпераменти? пристрасти?

Бо в кіно-ж, ні на що не зважаючи, немає д р а м а т и ч н о г о типу; той-же сурогат, що існує, віддали на поталу солоденькому умовному психологізму. Більше того,

Кадри з фільму «Провокатор». Вгорі: артистка Стен в ролі з цього фільму; внизу: арешт провокатора та провокатор у тюрьмі (ролю провокатора виконує арт. Кутузов).

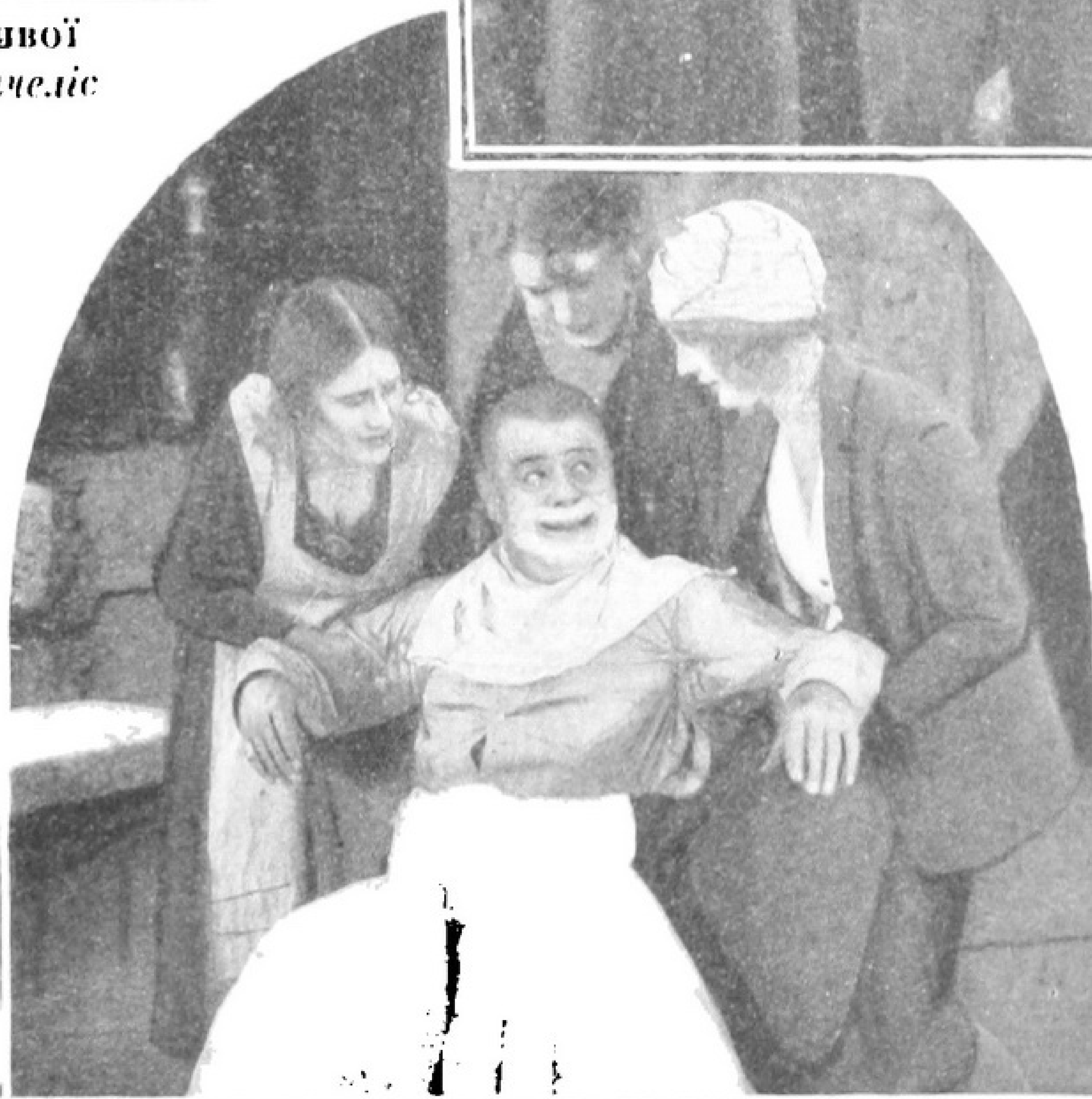
—таке документальне мистецтво, як кіно, не втворило жодного «людського документа»!

За дуже рідкими винятками, кіно ігнорує людину, не цікавиться нею й тому нівелює її. Колись-то існувала «людина з ресторану», зараз існує «людина з кіно», така-ж безлична й сіра, що не лишає по собі жодного сліду!

Кіно мусить показати живу конкретну людину, не солодких героїв і злодіїв, а особу, що почуває, мислить і діє. Особу, що не вимагала-б, щоб її існування треба було доводити. Я знаю, що мені закинуть дрібнобуржуазне смакування особи, перебільшення її. Але я знаю також, що маса й колектив, які мусять стати героями нашого кіно, складаються не з кіно-студійців, що по кілька годин печуться під сонцем або під «юпітерами», але з живих і конкретних людей. Маса більша за звичайну суму людей, але вона не рівняється безличности, що підносить і опускає в такт руки й ноги. Ейзенштейн, щоб створити масу, примусив жити кожного з неї. Він «людину з кіно» обернув на людину з дійсного життя. Иншого шляху немає! Тепер захоплюються «типажем». А що таке типаж, як не туга за живою людиною в кіно? Від стандарта—до типажа! А ось від типажа треба зробити подальший крок—до типа, до людського образа.

Скільки ви бачили «кохань» на екрані? Здається, немає фільма, де не було-б любовної історії. Але не зважаючи на безліч кохання—чи є кіно-лірика? А це значить, що в кіно ще немає живої людини, а є лише «людина з кіно».

Ілля Бачеліс



«Провокатор». В «охранці» (ролю жандарського ротмістра виконує арт. Панов); по середині—заслужений артист Кригер в ролі з цього фільму; внизу—побачення у тюрмі.

„ПРОВОКАТОР“

На Ялтинській фабриці ВУФКУ закінчується постановка картини „ПРОВОКАТОР“.

Картина „Провокатор“ малює життя революційного підпілля і методи роботи царської охранки за часів реакції.

Центральна постать у фільмі—це студент з поміщицько-чиновницької сім'ї Віктор Боровський. Він ще не підпільний робітник, але вже щиро пристає до роботи в революційній організації. Коли його заарештувала охранка разом з товаришами, він опинився в тюрмі.

Звідси й починається трагедія Віктора, що не встиг загартуватися в боротьбі, зв'язаний з нареченою, з сім'єю та иншими особистими інтересами. Через це все, і через „спритну роботу“ охранки, Віктора звільнено з тюрми, і він обертається на провокатора, віддаючи в лабети охранки своїх товаришів по організації.

Діставши можливість скінчити університет, Віктор згодом робиться присяжним повіреним.

Його мучить сумління, він не може примиритися з своєю ганебною ролею, він не здатний чинити активного опіру, він шукає заспокоєння в пиятиці, в шантані. Через таке життя скрута на гроші більшає, і Віктор, кінець кінцем, не гребує датками полковника Вахмієва, де-далі все більше загрузаючи в „болото“ охранки.

Підчас замаху революціонерів на Столипіна, коли за його вказівками заарештовано змовців, він не витримує внутрішніх переживань і підчас вистави в театрі сам убиває Столипіна.

Ставить картину режисер Турін. Ролю Боровського виконує арт. Кутузов, ротмістра Вахмієва грає арт. Попов, заслужений артист РСФРР Кригер виступає в фільмі в ролі батька Боровського. Артистки Додонова та Стен—головні виконавці жіночих ролів фільму. Сценарій написав О. Досвітній.

ДЖЕРЕЛО КІНЕМАТОГРАФІЇ

(Луї Деллюк)

«Знаменитий», «талановитий», «проникливий» — казали про нього два роки тому назад, коли він помер (в 1923 р. 21 березня). І ось зараз не знаходиш ради, коли читаєшь поміж рядками якого небудь радянського автора, що наразі закидає — «поверховий Деллюк», «прославлений на Заході автор надто легковажної «Фотогенії»...

Невже книги мають свою весну, літо і осінь? Чи, може, перед нами одна з тих підозріло блискучих сенсацій, що осліплюють дрібного буржуа за-кордоном, але порожнеча яких виявляється, як тільки до них торкнулося перо тверезої радянської критики?

Ми несправедливі до Деллюка. Несправедливі, і навіть більше — невдячні.

В наших кіно-журналах, в книжках, що розроблюють теорію кіно, на всі лади повторюється: фотогенія, фотогенічний, нефотогенічний і т. д. Я не хочу сперечатись про цінність та оригінальність всіх цих міркувань. Але лише обмаль їх «науковіші», серйозніші та глибші за ті, що їх вперше висловив «поверховий» Деллюк в своїй «Фотогенії» та по інших, невідомих нашому читачеві книжках. Ми несправедливі до Деллюка через те, що не хочемо поставитись до нього з певною критичною серйозністю. Протягом недовгого часу покійний французький письменник-кінематографіст зумів скласти надзвичайно широку і різнобічну спадщину. Навряд чи хто инший із сучасників зможе в цьому відношенню дорівнятися Деллюкові. Але не все, що написав він, має одинакову вагу, не все в одинаковій мірі цінно.

Треба оцінити спадщину Деллюка з погляду історичного, бо тут уже вступила в свої права історія.

Спробуємо це зробити.

Якийся журналіст (здається, дуже талановитий, дуже відомий і, здається, французький) один раз сказав, що справжній журналіст в усіх творах своїх незмінно відміняє та розвиває дві-три думки.

В дійсности це можна прикласти не тільки до одних газетних професії.

Дуже часто зустрічаються письменники одного героя. Дуже часто пропагандіст досягає мети іменно тим, що кожний політичний виступ направляє в один і той-же бік.

В книгах Луї Деллюка розкидано багато яскравих, свіжих думок, влучних афоризмів, цікавих міркувань. Але ніде, мені здається, його діяльність не виявилася так різнобарвно, як в оцих рядках:

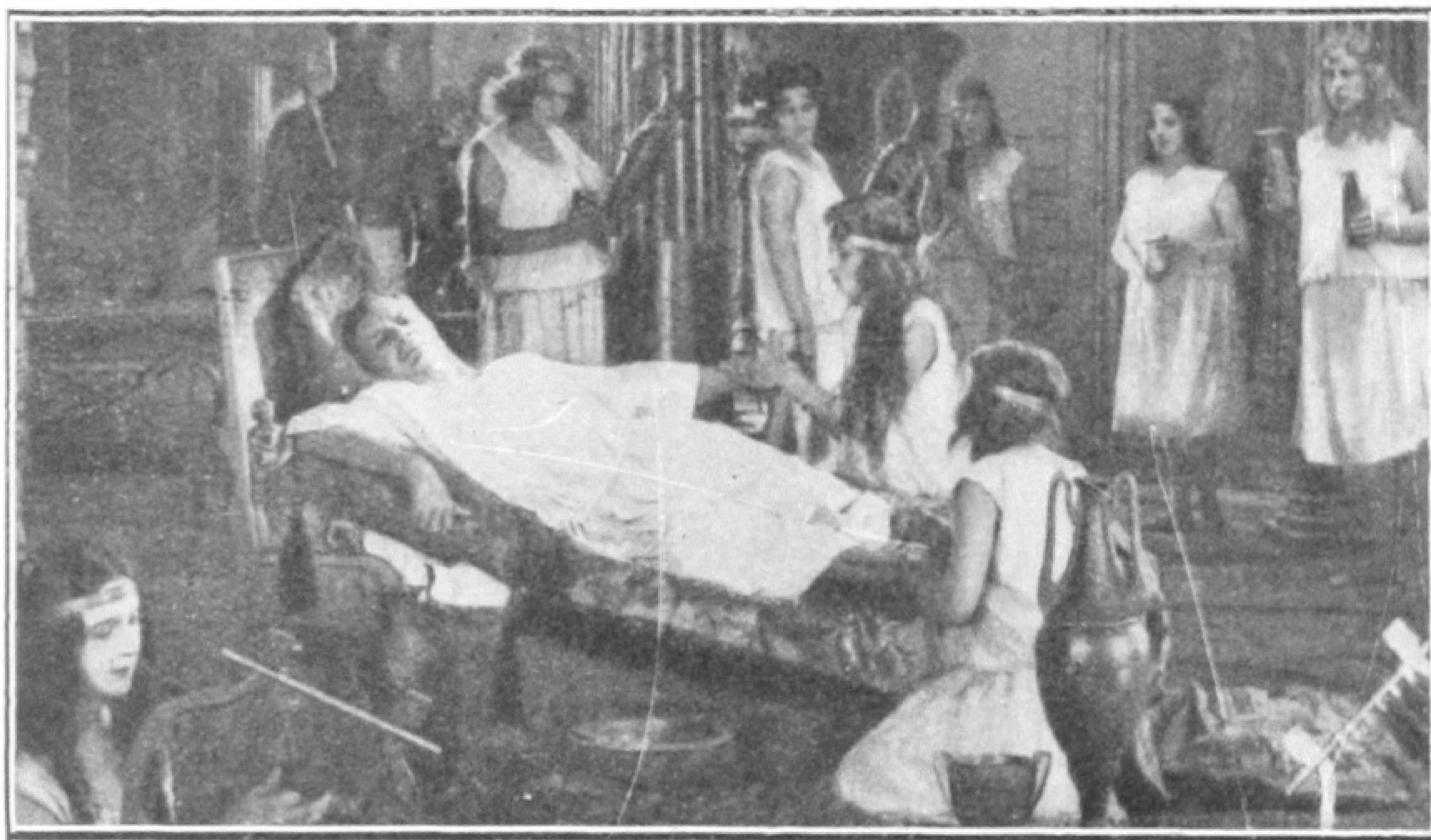
«Ми живемо тоді, коли народжується надзвичайне мистецтво. Справжнє єдине нове мистецтво кінематограф уже має своє місце в сучасності і колись заживе небувалої слави, бо він, я вам кажу, бо він є в той самий час і сином механіки, і сином ідеалів людства».

В цьому весь Деллюк, зо всіма своїми хибами і при всій зброї свойого хисту.

Тут декламація поєднується з фанатичною переконаністю, і думкою проникливою, що шукає, що прагне і що запалює нестримний темперамент войовника-пропагандіста.

Можливо, що для де-яких наших кіно-теоретиків чи кіно-літераторів оці слова здадуться лише для того щоб ствердити «верхоглядство» і легковажне фразерство Деллюка. «Єдине і нове — каже Деллюк. — надзвичайне, що має в собі ідеали людства, що заслуговує на якусь виключну славу». Хіба це не загальники? Хіба можна на цьому патетичному суєслові будувати теорію та естетику кінематографа?

На останнє запитання я дозволю собі відповісти: можна, але за одною умовою: як що можна пробити детальний одбір елементів теорії від елементів агітації, що мають відношення лише до того оточення, в якому створювалися ці фрагменти кіно-теорії, кіно-літератури. «Надзвичайне», «єдине», «нове», — це та мета, в яку бив Деллюк протягом майже десяти років. І хто знає, чи не йому ми з обов'язані тим, що в наш час



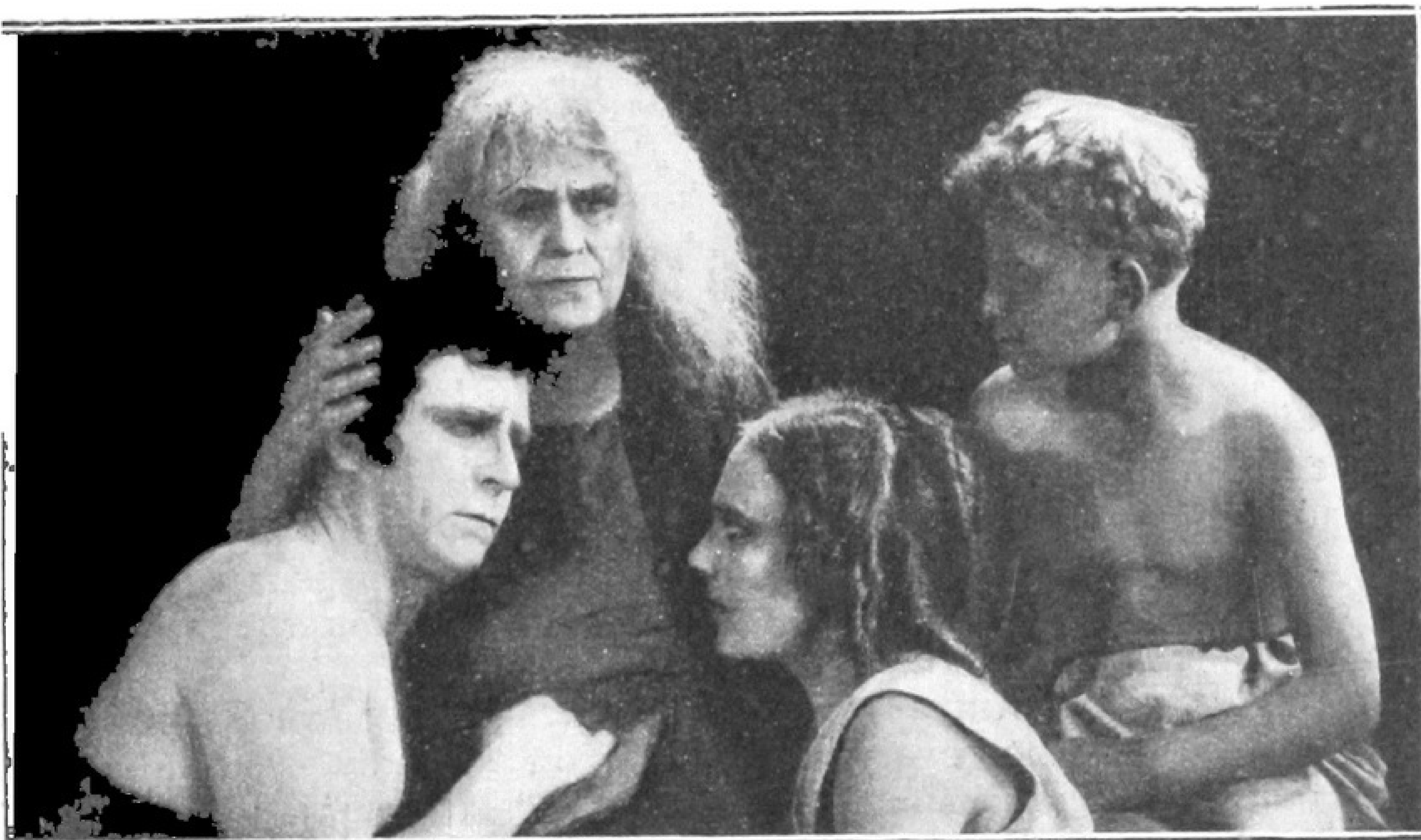
«Спартак». Цими днями фільм вже демонструватиметься по кращих екранах України. Вгорі: сповчинок Сулли (арт. Ляров), диктатора Риму; внизу — патрицій і рабиня.

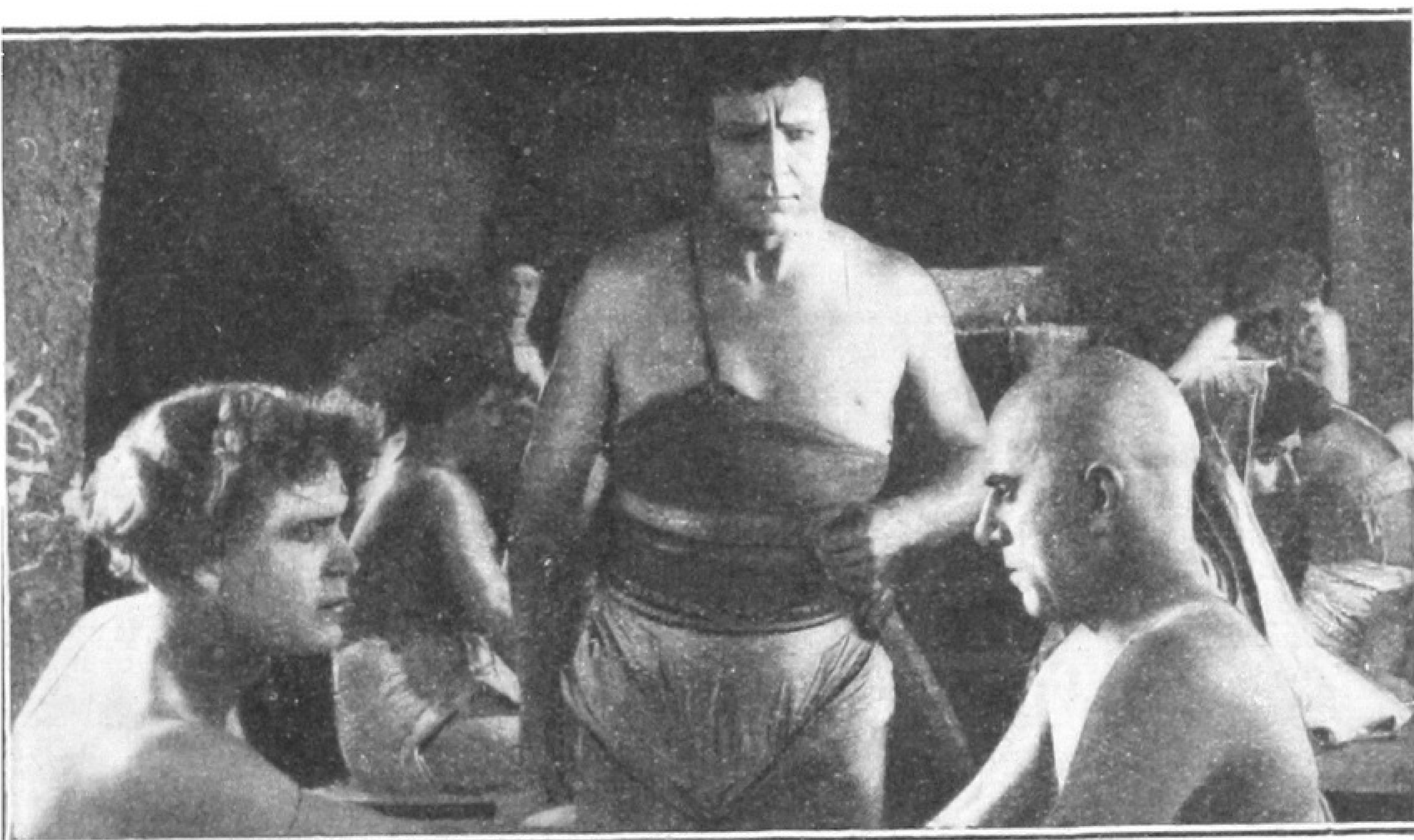
енше доводиться балакати про кінематограф, яко истецтво, чи про самостійні та широкі шляхи його удожнього розвитку?

Певно тільки деякі знають, що знаменитий і «прославлений» основоположник кіно-критики, теорії та іно-журналістики довгий час був переконаним ворогом нового мистецтва.

«Я ненавиджу кінематограф. Як я його ненавиджу! о війни я відвідував його тільки з примусу», так хаактеризує автор «Фотогенії» свій докінематографічний період діяльности.

В останні роки, напередодні світової війни, цікаість до кінематографії з боку представників літератури значно послабшала.





Спартак». Вгорі: родина Спартакова; внизу: Спартак у шинку підслуховує розмови рабів.

Коли на початку девятисотих років винаход братів Люм'єрів зацікавив усіх, як технічне чудо, то в 1910—12 р. кінематограф спіткала доля грамофона, що став розвагою не надто вибагливої категорії глядачів.

«Привид, що не залишає надії», «мизерна механіка»—каже Деллюк, передаючи свої враження від французьких фільмів того часу. Нагадаю читачеві, що тоді ще не знали в Европі ні Грифітса, ні Чапліна, і взагалі не знали, що існує американське кіно, якому доля судила поширюватися по всьому світі і показувати шлях европейській кінематографії.

В Европі в той час відношення кіно-виробничих сил було протилежне сучасному. Німеччина і Швеція стояла на останньому місці. Провідна роля належала Франції. Найстаріші фірми «Пате і Гомон» панували на европейському ринкові. Єдиним конкурентом Франції була Італія, що дала перші бойовики типу «Камо грядеші», «Юлій Цезар» то що.

Здавалося, що саме по Паризьких ательє треба було шукати перших паростків творчих досягнень.

Але було не так. Бо ніхто, навіть піонери французького кіно, навіть той, що добрі зиски мав із цього, в глибині душі не вірив, що кінематограф може піти дальше за вульгарні підроблення під театр та примітивні сюжети бульварної літератури. Взагалі кінематограф вважали справою не серйозною. Кіно-підприємці спішили взяти з нього як найбільше грошей, витрачуючи копійки.

Грала в фільмах безталанна акторська «дрібнота» за керівництвом нездар-режисерів. Прекрасно характеризує тодішніх кінематографічних верховодів випадок з самим Деллюком.

Багато з журналістів і письменників, не зважаючи на всю свою пиху, були не від того, щоб николи «схалтурити» для якої-небудь кіно-фірми.

Якось Деллюк запропонував був одному директорові тему, що за нею врешті було замовлено написати сценарій. «Й вам заплачу 50 франків»—запевняв замовець. Але автор не одержав ані одного сантіма, бо після того, як сценарій був прочитаний, директор надто неприхильно поставився до драматургічних спроб Деллюка, і «твір» Деллюка було відхилено. Пройшов де-який час, і цей сценарій явився на екрані.

—«Я ненавидів його! Як я ненавидів кінематограф!»

Минуло три-чотири роки. Розгардіяш війни. Наплив американської продукції. Чутки про розвиток кіно-промисловости «по той бік світу», в ворожій Німеччині. Французькі фірми докотилися до повного банкрутства.

Ми тоді стріваємо Деллюка в колі де-яких молодих новаторів кіно, що серед них яскраво виділяється хист Абеля Ганса, Луї Нальпа, Марселя л'Ербʼє. Той, що так ненавидів «мізерну механіку», з головою увійшов у кіно-виробництво. За короткий час він поборює всі труднощі незнайомого йому мистецтва. Його сценарії, згодом видані окремою книжкою, визнаються за зразок кіно-драматичної майстерности.

Він виявляє свої надзвичайні здобности в режисурі, але головне не в цьому: практичний досвід, як зброя для тої священної боротьби, що почав її він,—ось чого прагне Деллюк, перший вартовий прийдешньої кіно-культури.

У Деллюка—безліч ворогів на його шляху. Кінокрамарі, що гвалтують молоде мистецтво во ім'я легкої наживи, нікчемні актори, режисери, публіка, що зневажливо ставилась до нового мистецтва—ось вони.

Проте: одною рукою він допомагає шуканням Абеля Ганса. Друга вже піднесла зброю, рішучий по-

мах: — і він влучно встромляє лезо їдкого лапідарного памфлета (хто краще за Деллюка володіє цією складною формою напів-пародії, напів-сатіри?) в одного з найзапекліших душителів кіно-мистецтва.

Він годинами просижує в редакції «Cinema», цієї першої в світі незалежної трибуни кіно-культури та кіно-громадськости.

Він—редактор—керує масами кіно-глядачів, примушує цибати й галасувати моторних шахраїв фільмового виробництва та прокату. Тут-же, в редакційному пеклі, він пише витончені афоризми, що з них врешті зростають і зростатимуть в інкубаторах учених-теоретиків дові і міркування про основи кіно-мистецтва.

Параз — коротка думка. Рішучість; — він вже на вулиці, зупиняє «таксі».

Крісло директора порожнє.

День, другий, третій. Ніхто не турбується: звикли. Редакційна машина працює. Нарешті лист. Штемпель: «Сан-Сабастьяно». Деллюк знайомиться з дикою природою і захоплюється красою басків, яко зразками фотогенічности.

Але цього замало.

Він вишукує час для імпровізованих екскурсій до вечірніх околиць Парижу. Його приваблюють тісні й задушні театрики в робітничих кварталах. Він прислухається. І тут, далеко від блискучих салонів, він плекає в собі ясні та проникливі думки про інтернаціоналізм фільма, про психологію натовпу.

Деллюка визнають, правда, не дуже охоче, за «батька» т. з. фотогенії, себ-то науки про ті ознаки що відрізняють кінематографічну натуру від некінематографічної.

Все-ж, це особливо дивно в наших радянських умовах, ще ніхто, здається, не визначив другої безумовної заслуги Деллюка.

Коли читаєш «Фотогенію», то при всій фрагментності її змісту не можно не розрізнити в книжці двох головних розділів: 1; естетіка фільма, 2) псіхологія глядача та соціологія кіно.

Можливо, це здається перебільшеним: соціологія? Гаразд, ми умовились про те, що не шукатимемо у Деллюка якихось систем, фундаментальних «основ», систематичного вивчання то-що. Ми говоримо лише про те, що характерно для Деллюка. Досвід, що його приніс він з околиць та робітничих кіно, найкраще виявлено в статті «Натовп перед екраном». Хто з увагою читав «Фотогенію», той не міг не задуматись над висновками з цієї статті. Хіба не звучить парадоксом в устах буржуазного інтелігента, мистця, естета таке твердження? — «Кращі з них (глядачів) — глядачі робітничих кварталів Парижу... Вони захоплюють мене своїм смаком, своїм проникливим сприйманням»

Факти, що наводить Деллюк, не зважаючи на деяку давність, надзвичайно цікаві. Ось авдиторія, що складається з крамарів, господарів шинків, танцюрок то що. В програмі: «Десята Симфонія» Ганса, складна натхнена, але й пересичена претензеційним естетизмом картина. І вона захоплює міщанського глядача.

Другий глядач: люди в кепках, простоволосі або в хустинках жінки. Грім овацій супроводжує фільм. Зхвильовано, побожньо дивляться носії, поденні робітники та шофери не менш складну картину Т. Інса «Лиха доля».

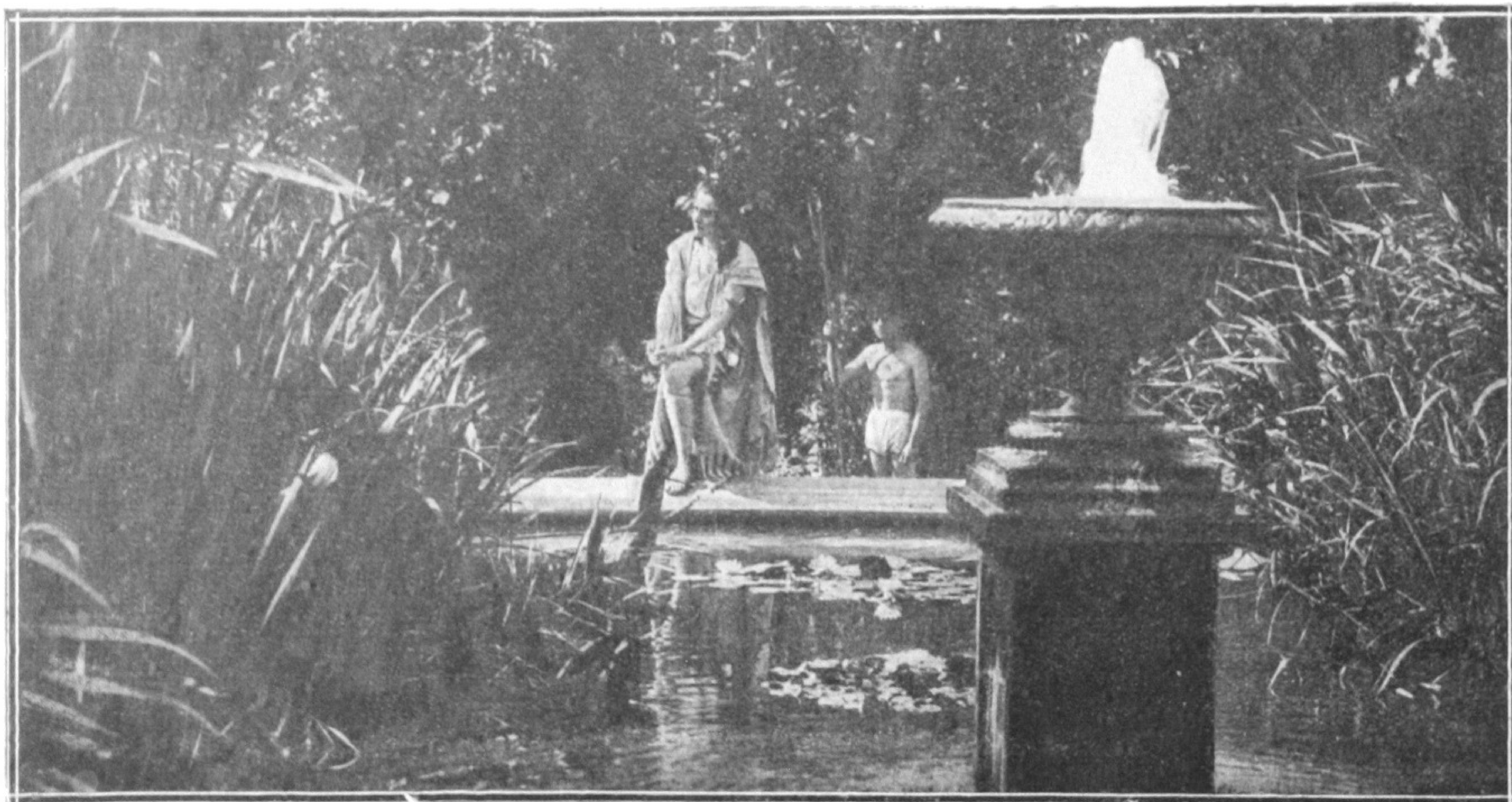
Чи можна було сподіватись, що все це дійде до звичайного глядача?

Естет, інтелігент, французький буржуа, далекий від пролетарської ідеології, від дійсної революційности пригноблених, Луї Деллюк своїм шляхом досяг тих висновків, що їх з такими труднощами сприймають за наших часів багато «попутників» радянської кінематографії.

Кінематографіст, практик чи ідеолог, повинен частіше зустрічатися з масою глядачів. Деллюк, що до цього, випередив навіть наших радянських кінематографістів, які, так-би мовити «ex officio», в силу програмових завдань, повинні прислухатися до голосу маси. Кільканадцять років тому мистець-громадянин Луї Деллюк зробив те, чому повинен слідувати кожний серйозний робітник екрану і, характерно, що перевагу він дав робітничій авдиторії.

Ще раз повторюю:

ми несправедливі до Деллюка. *М. Лядів*



«Спартак» — Валерія, жінка Сулли в парку

СТАТИСТ

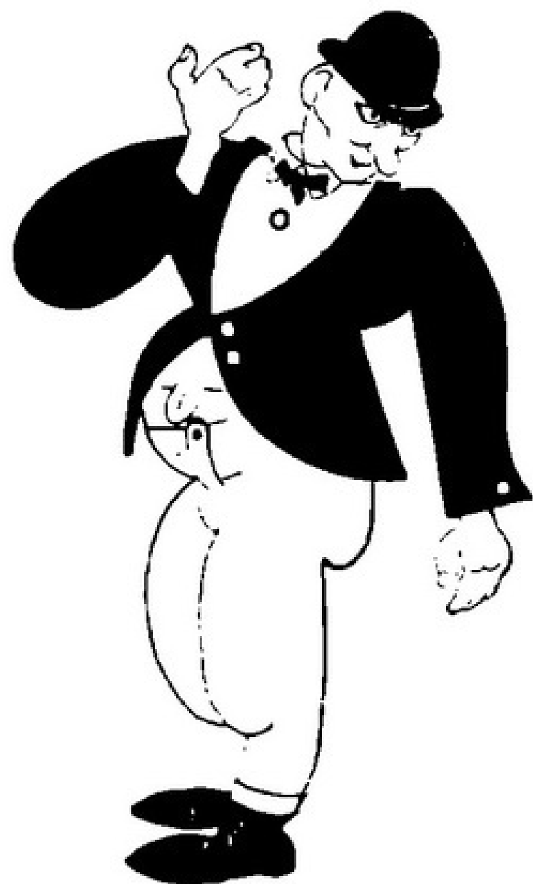
Це оповідання Луї Деллюка, не друковане ще російською мовою, редакція вміщує, щоб зазнайомити наших читачів з літературною творчістю цього блискучого теоретика кіно. Оповідання характерне для нього: історія одного з тих «шукачів щастя», мізерних, нікчемних і голодних, що великими юрбами оточують розкішні кабінети власників західніх кіно-підприємств. Про життя, звички, побут, хист славетних «зорь» багато галасують, але поряд з ними—отой «плебс», що творить більшість кіно-робітників буржуазії,—забутий. Згадаймо про нього, читаючи «Статиста». Не їхня провина, що вони є такі, які є.

Його звали Фігура. І це не було немальовничою назвою: Фігура! Бідний Фігура—яка фігура! Поганий, скоцюрблений, не добре виголений, комічно нервовий, вдягнутий в надто великий одяг, так що здавалося, ніби навкруг його висить лахміття, він заживав слави, як ексцентрик вар'єте.

Його присутність у барі Віргінії надавала бару кумедний тон барів Н'ю-Йорку, Антверпену або Лондону...

Погода різко змінилася. Пароплав хитався, і здавалося, ніби Фігура передразнює рухи якогось танцівника з бару, що їм акомпанують хрипкі звуки джаз-банду недалекої оркестри.

Чому він, емігрант, що не має в цілому світі анікого й анічого, влаштувався в роскішному ресторані швидкого пароплаву, то цього й сам не знав. Хіба що лише потреба в великих квартах віскі й елю та сандвічах, які він одержував тут, нічого не роблючи, спричинилася до цього. Прощавайте недоїдки та злиденне животіння бідних міжпалубних пасажирів!.. Тут світло, життя, позолочені ночі, роскіш, дні з відпочинком по обіді, й біля кожної шклянки—сігара, якої ніхто не забирав з собою. Кумпанія американських міліярдерів, що їде до Лондону, дебелі промисловці в шовкових краватках, що спішать до Парижу покуштувати втіх, і ще, власне я й не знаю хто, так-би мовити гузінь відгодованих джентельменів, про яких в жодному разі не можна сказати, що їхнє ремесло є ремесло, бо скажіть мені, хіба-ж то ремесло—уміти міняти чеки в тисячі доларів?



...Бідний Фігура – яка фігура!

Один лише тенор відокремлювався на тлі цих працьовитих весельчаків. Мак Моди, тенор, що був подібний з себе на голандський сир, тягав свою особу з столиці в столицю, щоб регулярно ставити: Фаворітку, Вільгельма Теля й Тоску, та щоб заробляти собі царське утримання. Мельбурн, Ріо-де-Жанейро, Чикаго, Лондон, та й Париж часом, де театри хоч і платять менше, але де не неприємно инколи показатися—ось життя Жака Мак Моди. Народившись в халупі ірландського рибалки, він і не мріяв за таке чудове існування нероби-мандрівника то на пароплавах, то на санях, то на авто то на битій дорозі. Його головна хиба це те, що він ніколи не співав поза театром. Ви уявляєте собі, скільки разів під час довгої подорожи його намагалися відучити од цього. Марно! Багато сил приклавши, його можна було втягнути хоча-б до розмови. Він мовчазно посміхався і розважався по своєму. Бо-ж не лише балакуни розважаються: є втіха й в шклянці з добрим алкоголем, куди, правда, домішано трохи води, але який не так то й шкодить, як деякі думають, голосу тенора.

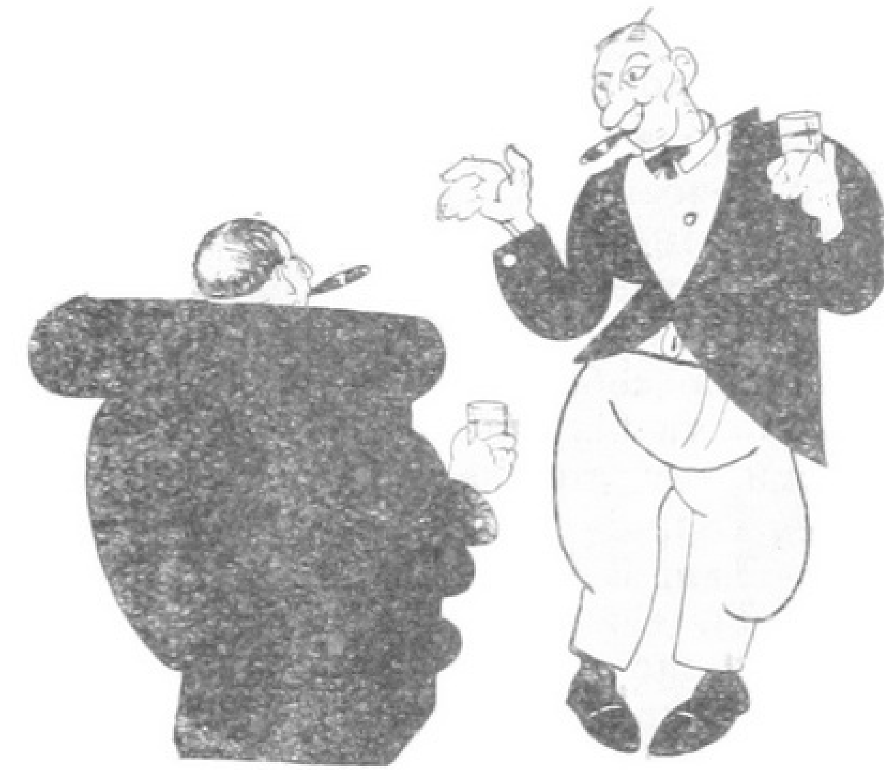
Балакуни, слово честі, існують, щоб розважати инших. Тому певне Мак Моди уподобав собі Фігуру.

Перед ним Фігура плів теревені, стоючи з шклянкою вина в руці, з повним ротом, з сигарою, ніби він справу мав з гуртом між палубних пасажирів. Фігура звернувся просто до артиста:

— Дурні,—з'ясував він,—уважають мене за комедіянта... Ех, що ви скажете на це? Та може й ви... Але що я говорю?.. Мою гру зафіксовано на фільмі. Я тепер статист. І це, безумовно, тому, що мене звуть Фігурою. Але цей мій дотеп зрозуміє лише француз. Американець не тямить у дотепах... Ви мені скажете, що я одурив американців? Ще-б пак! Я не можу обдурити. Ви, певне, це примітили, і от знайте... я не маю до американців призирства.

„Віргінія" хитнулася—через великі атлантичні хвилі,—й перервала розмову, що злягася, мов ритми вальсу. Половина кварт з елем підскочила на лаві, куди їх поставив оратор. Він сам, наче гикнувши, промовив своє „ой", хоча страждав на пароплаві від морської хвороби вже не так, як під час своєї колишньої подорожи. Він продовжував блискуче тримати в руці кварту, пити й говорити, посміхаючись:

— Статист? А далі? Я мушу бути великою людиною. Я не розумію, чому ваші прокляті режисери не зробили з мене актора, великого актора... Питаєте, де я дебютував? У Франції, так, у Франції. Та це природньо. Я народився там. Моя мати забула мене на вокзалі так само, як мій батько забув мене у матері, і я мав ще за молодих років кілька професій. Наприклад, в пять років я торгував сірниками у Брюселі, на вулиці „Шости молодих людей". Ні, я помилився. Вулиця „Шости молодих людей"—це в 12 років, коли я був слугою в барі. Така роля не була мені до вподоби. Виняток—цей ангол-охоронець, як то казала моя сестра, що врятувала мене, коли я захворів на тиф у Кток-Муа-Са (проте можливо, що це маленьке місто в Азії звалося якось инакше), так от випадок зробив з мене знову гендляра всяким мотлохом: олівці, підвязки, мальовані листівки щоб вітати з святом свого тата або неню. Тут була й моя перша стрічка, але, на жаль, не кіно-стрічка. Я прагнув... Ух...



...Перед ним Фігура плів свої теревені.

Він обернувся до сусіднього стільця:

— Ідіот,—промовив він чемно на адресу хамлуватого торговця, що розбив собі об бильце носа і зараз втамовував кров.

Потім додав, не обстоюючи першої думки:

— Безнадійний дурень.

Оркестра замовкла, і тоді стало чути виття бурі, що насувалася. Фігура перехрестився. Це завше дуже смішило всіх, особливо коли кумпанія була напідпитку. Жак Мак Моди був майже непристойно зацікавлений і лишився в своєму кріслі.

— Ну, а далі?

— Ах, ви не уявляєте, який я був статист, — продовжував Фігура, що оповідав цю історію що дня, а то й кілька разів на день. Але всі слухали завше оповідання його про життя людини, ще й якої людини!.. Фігура був чоловік не хитромудрий, або, може, досить практичний для того, щоб не додавати до своєї історії деяких варіяцій.

— Я був статистом, джентельмене. Статистом кіно. Існують ще статисти театру. Але я є, я був статистом кіно. Я, що в "Юдексі" грав ролю рухомої пічки. Ні, це було не в „Юдексі". Так, це було в комедійному фільмі... Я, між иншим, ніколи не брав участи в фільмах з життя великого панства. На жаль, я не мав білизни. Я мріяв набути смокінг та пластрон, бо це відчинило-б мені двері всіх салонів, а тоді-б я... Пусте... Демон мене спокусив. Я виїхав, я емігрував на пароплаві, дуже подібному до „Віргінії". Я приїхав до Н'ю-Йорку. Статист вирішив стати кіно-зорею. Але чи може таке статися? Я знову емігрував. Я знову став статистом. Американське кіно мене не оцінило. Така моя доля!.. Я п'ю свою шклянку. За ваше здоровля!.. Ех...

...Я мріяв набути смокінга та пластрона.

„Віргінію" почало кидати з боку на бік, туди й сюди, так і сяк. Неймовірно різко і мінливо.

— Еге-ге,—буркотів Фігура,—я так і думав! Добра годинонька!

Він учепився за щось. Він зблід. Але не він один. Лише Мак Моди палив сігару.

— Чому ти не п'єш, добродію?—сказав він Фігурі.

Людина з бару розхлюпала своє вино. „Віргінія“ струсонула Фігуру, море струсонуло „Віргінію“, і ніхто не поцікавився, що-ж, нарешті, струсонуло море.

А Фігура, поміркувавши трохи, вирішив струсонути своїх слухачів укупі з Мак Моди, бо така сьогодні була його роля.

...В цей мент слуга впав навзнаки.

— Я не дитина,—промовив він, — я скажу вам, що я мусив бути найбільшим актором кіно, не лише Франції—всього світу! Я певний цього. Коли мені доручать відповідну ролю— ви побачите героя! Я вам оповім одну драму, один сюжет.. Ех, як ви хочете, щоб мене знали, коли всі бачуть мене в оцьому одягу апаша якогось з перевулків? Ні, треба вмирати... Хіба я помиляюсь?

— Але-ж ти й балакучий, добродію.

— Чи це погано?.

Гикавка заважала Фігурі говорити, справжня гикавка, що йде одна по одній. Але він продовжував:

— Я говорю тут для того, щоб розважати оце панство. Що є почесніше? ..Обвинувачувати мене, ніби я балакучий! І така людина, як ви! Ах, я знаю чому! Ви співаєте, ви гадаєте, що ваші улюблені пісні балакають самі за себе... Мовчи, Фігуро... Я маю за краще не відповідати... Я йду... До того-ж я почуваю себе не добре. Але коли-б я мав смокінга та білу шовкову сорочку, білі рукавички, от тоді я... я... я замовчав-би.

— Так.

— Так. Я з'ясував усе.

Ти дуже напився, добродію.

— А що робити, коли я не маю смокінга й білих рукавичок?

Мак Моди кинув сігару.

Зароби їх.—сказав він.

— Що?

— Смокінга, сорочку, рукавички, кіно.

— Як?

— Мовчи.

— Спасибі. До побачення, джентельмени.

— Дурню, слухай. Чи можеш ти довести, що мовчатимеш і все таки робитимеш щось корисне? Тоді мовчи на протязі шости годин. Як-що виграєш, то я взавтра на твою користь улаштую один концерт. Є, ще долари в портфелях „Віргінії“, ти сам це знаєш.

Фігура тороплено посміхався. Він зніяковів Він вагався.

— Я... я,—почав він.

Мак Моди дивився пильно.

— Гаразд,—сказав Фігура,—я б'юся на заклад.

Присутні зацікавилися так, що кинули думати за бурю. Це були ті, що знову посідали по кріслах, чекаючи, щоб їхні голови перестали крутитися, й прислухалися до цього чудного закладу.

— Гаразд,—Мак Моди поглядом запросив всіх присутніх бути за свідків.

— Це твоє останнє слово?, спитав він Фігури.

Фігура, хитнувши головою, підтвердив своє вирішення.

Мак Моди стиснув йому руку, щоб показати, що гра їхня дійсна. Він поглянув на годинники:

— Десять на першу,—і засміявся.—Отже мовчатимеш до десяти на сьому. Слуго, пуншу для всіх присутніх!

В цей мент слуга впав навзнаки, та й решта, мов домики з карт, попадали. Пароплав тремтів так граціозно, наче молода дівчина, що її хтось пхнув ногою в живота. Але голосний вереск дівчини все таки приємніший за той шум, що здійнявся після цього жахливого удару. Дерево, залізо, шкло, люди—все скриготало, верещало, галасувало, скиглїло. В барі пароплаву лунала лайка.

— Прокляте собаче... лаяв Мак Моди.

Та він спинився, поглянувши на Фігуру, що підводився зі страдницькою гримасою.

— Ти забився?

Фігура підвівся.

— Та скажи-ж, ти забився?

Фігура приклав палець до рота, з'ясовуючи так, що він зобовязався мовчати. Потім він знову зробив страдницьку гримасу.

— Що?—гукнув Мак Моди—Ти ще думаєш про заклад? Але-ж, йолопе, ти знаєш, що сталося, і...

Двері відчинилися.

— Алло!—крикнув молодий, в золотому мундирі офіцір з позеленілим обличчам.

— Ми загинули?—промовив, благаючи, один льокай.

Фабрикант вагонів уже закінчив усі свої земні рахунки.

— Прощавайте.

— Лише зашкодило? Зашкодило? Де?—спитав Мак Моди, нетерпляче, а не стурбовано.

— Виходьте мерщій.—наказав маленький лейтенант.

І він, перецибнувши через когось, вийшов.

За ним побігли, не вагаючись. Три або чотири буржуа вовтузилися на порозі. Потім запанувала тиша, від'їзд мав характер втечі. Ніхто з чоловіків, без сумніву, не мав на пароплаві ані жінок, ані дітей. Проте життя не було для них за важке. І вони поспішали до човнів.

Фігура йшов з-заду всіх разом з Маком Моди, що майже не звертав уваги на катастрофу, захоплено стежучи за поважністю статиста.

То була класична буря.

Пароплав через негоду заблудився і наштовхнувся на щось. Тепер він поволі лягав, ховаючи свою світлу спину й показуючи свій чорний живіт, так, як це роблять мертві риби. Величезні хвилі, ревучи, котилися. Вони сплітались в гігантські везерунки, і піна була їм за гриву. Ніби на китайських малюнках не дуже високої якости.

Я не знаю, чи були нещасні випадки. Одна покоївка лишилася на борту. Човен, повний мотузків, увірвався. Чоловіки нахабно штовхали жінок, щоб пройти. Але де-які були героями й рятували пасажирів. Дами безкінечно знепритомнювали. Молоді чоловіки, сп'янілі від сміху, глузували з дівчат в нічних сорочках. Капітан зліз до човна останній, ввесь час думаючи про свою жінку, що десь далеко спокійно спала. Але я запевняю, що все було на класичний кшталт. Класичним був і неминучий дощ, що лляв струмками і що паралізував людей, мов мільйони лассо або мов тропичний ліс, що несподівано повстав перед очима.

Алло!—крикнув молодий офіцір.

Фігура робив те, що він міг робити. До нього хтось гукнув. Він не відповідав. Він не покинув Мака Моди, хоча на човні не було вже жодного вільного місця. Мак Моди посковзнувся і впав у воду, та Фігура врятував його. Цей вчинок звернув увагу всіх човнів на Фігуру. Мак Моди знепритомнів, але його ляпасами очутили, він чхав, і, впізнавши Фігуру, промовив:

— Ти не скористувався з моєї відсутности, щоби набалакатися?

Фігура знизав плечима.

— Хто-ж все таки мене врятував?—спитав Мак Моди.

Фігура кинувся у воду.

— Йолоп!—гукнув Мак.

Трохи розвиднілося, розвиднілося рівно на стільки, щоб нічого не можна було розгледіти. Пароплав пішов на побачення до каравана Христофора Колумба. Місяць купався у старому сріблі. Скрізь вода. Навкруги вода. То була чарівна ніч.

— Фігуро!—кликнув Мак Моди, взявши верхнє „до“.

— Ні, ні, нас і так за багато, — протестувала якась с т а р а, худа аристократка в пенюарі, що не мала більш нічого рятувати, окрім себе.

— Фігуро! Фігуро!—уперто кричав Мак Моди.

Фігура з'явився і наблизився до човна.

— Ми перекинемося, — прохрипіла аристократка.

— Вилазь, дурню, — гукав Мак Моди, протягаючи руку.

Фігура не виліз, лише вчепився за борта одною рукою, сопів, мов перелякана жаба, та строїв якісь гримаси, що їх ніхто не зрозумів.

...Ми перекинемося,—прохрипіла аристократка.

Нарешті примітили, що Фігура тримає щось другою рукою. Він упіймав у воді якусь невідому молоду жінку. Її волосся так прилипло до черепу, що, здавалося, ніби її оскальпіровано, шкіра її була така біла, що ніхто не помітив її голого тіла, вона притулилася до чиїхось ніг, займаючи місця стільки, скільки займала-б змочена слізьми тоненька кишенькова хустка. Фігура також займав не дуже багато місця, але про це не варто говорити...

— Хто вона?—спитав Мак Моди.

Фігура знову знизав плечима.

Мак Моди прикрив плечі й груди дівчини своїм піджаком. Вона трохи обогрілася. Зблідла шкіра її зарожевіла, повіки задрижали, тремтіння охопило все тіло маленької дівчини. Вона розплющила очі й сором'ливо прикрилася піджаком. Мак Моди посміхнувся. Дівча знову заплющило очі й заспокоєно задрімало.

Мак Моди обернувся до Фігури. Фігура був блідий і його вигляд переляка Мак Моди. Він стурбувався? Ні. Він розсердився. Нахмурив брови. Фігура? Що таке Фігура? Суворе-ж лице Фігури мало всі ознаки лютих ревнощів. Він поглядав то на молоду дівчину, то на Мак Моди. Коли-б Мак Моди памятав ще про заклад, то він-би визнав, що Фігура може балакати й без слів. Але Мак не слухав того, що йому говорило оце бліде, непорушне обличчя: — „Я зрятував тебе, я зрятував її. Я хочу жити Ти винний мені, порятуй-же мене!“

Проте Мак Моди почув таки докори сумління. І це, та й той вигляд благороднійший, що його мало нещасне, потворне лице Фігури, роздратувало Мака.

— Статист!—проревів він.

Фігура був примушений відповісти, та на щастя дівчинка прокинулася й заплакала.

— Не плач дитино, і так досить води...—ось в такому стилі заспокоював її Мак, ставши ласкавим і люб'язним, мов той крамар, якому домашні драми не заважають приємно посміхатися до клієнтів.

Дівчина заспокоїлася. Море теж. Мак Моди забув про Фігуру.

— Ви мене зрятували?—спитала дівчина.

Мак Моди, не вагаючись, одповів:

— Ми тут для цього!—і, мов мати, нахилився до неї. Вона обійняла його шию руками, м'якими, ніжним, сором'ливим, але помітно було, що й звичним рухом.

Раптом біля човна схлюпнула вода.

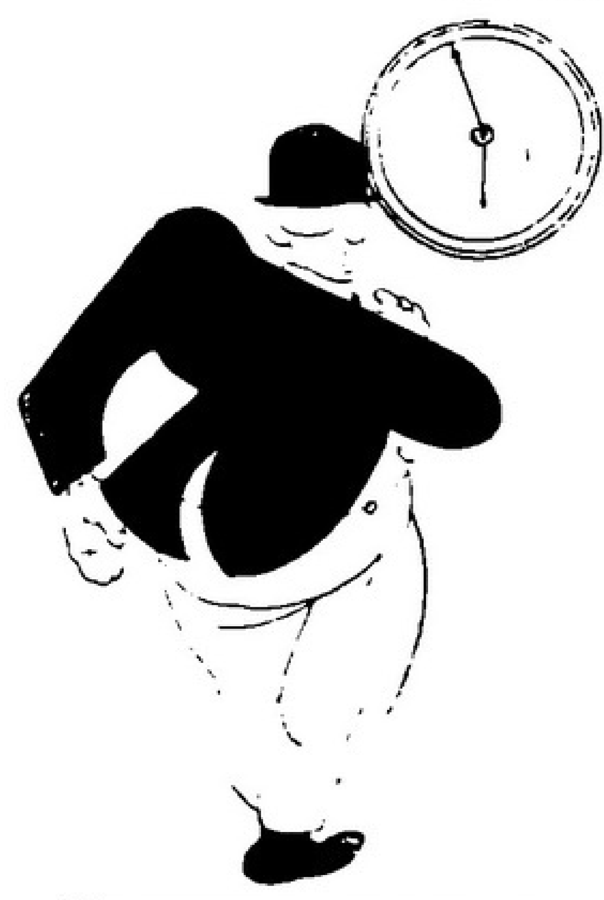
— Фігуро!—гукнув Мак Моди.

Фігура пірнув у воду.

Докори сумління, мов довга розпечена голка, простромили Мака Моди. Він почував себе винним! Він мусив переконувати себе, ніби ненавидів Фігуру, щоб хоч трохи виправдатися. Він кинув дівчині пальто й кинувся у чорну воду.

— От і трохи вільніше стало,—з полегшенням промовила стара аристократка.

Коли-б я був романіст, що гідний цього наймення, то я описав-би сцену, що відбулася далі, я знайшов-би для цього найвишуканіші слова. Але мені не вистача ані місця, ані часу, та може й хисту. Зазначу тут тільки, що лише діти ладні ймяти віри оповіданню про загибель корабля.



...Він стежив за годинниками

Отже резюмуємо: Мак Моди, пірнаючи в хвилі, кінчив на тому, що врешті впіймав таки Фігуру, який настирливо бажав умерти; він лаяв Фігуру, глузував, і, витягши з води, знову відштовхнув його. Я не можу заховати того, що вони лупцювали один одного, немов п'яні візники, бо це таки сталося, о Гомере! Кволий і стомлений Фігура скорився і змінив свій погляд на речі. Мак Моди схопив його і плив, не знаючи сам, чи зможе так довго плавти. Море вредно пінилося. Вітер трохи ще свистів. Жахливу зливу змінив тепленький дощ. Фігура стиснув зуби і цілком поклався на свого визволителя. Мак Моди також знепритомнів, коли їх витягли на човна зі стрічного корабля, що порятував усіх пасажирів „Віргінії“.

На палубі тлумилися ці похмурі, геть змерзлі привиди. Півлітра рому повернули Фігуру до життя. Він підвівся, оглядаючи круг себе. Він не розумів, що замість човна перебуває на великому рибальському кораблі. Він бачив лише, що когось не вистачає.

..Фігура кинувся йому на шию.

— Це її ти шукаєш, йолопе! Знайдено!—Мак Моди промовив ці шматочки фрази, старанно залявши їх літром рому.

— Чи це не ти,—промовив він, важко дихаючи,—витяг мене з води, коли ми тікали з Віргінії?

Фігура, певно, забув про заклад, але він був у такому стані, що не міг вимовити й пари слів.

На світанку рибальська баржа стріла корабель під вітрилами. Там смерділо салом і таранею, але всі посміхалися. Почалася розмова. І егоїзм і геройство минулої ночи зникло, розтало на вітерці сивуватого ранку.

Мак Моди зорганізував пунш, щоб одзначити щасливий кінець їхніх пригод. А Фігура? Його шукали. Він сидів на кухні біля пічки і стежив за годинниками.

— Всі до пуншу!—запрошував Мак і сміявся, мов пустотливе хлоп'я,—Це тебе не смішить, старе насіння балакунів?

Фігура наважився посміхнутися, але не відповів.

...Мак Моди прикрив плечі дівчини.

— Ти йдеш, чи ні? Відповідай!

Фігура кивнув на годинники.

Брудний кухар нічого не зрозумів. Гадали, безумовно, що Фігура через оту катастрофу трохи з глузду з'їхав.

— Що?—сказав Мак Моди,—Годинники? Година?

На годинниках було без п'яти шість.

— В чім річ?

Фігура мовчав.

— Гаразд, Фігуро, гаразд! Статисти не балакають, але... Ах! Чорт візьми!..

Мак Моди згадав про заклад.

— Прокляття... Фігуро! Заклад! Десять на сьому!.. Ти виграв! Я запевняю тебе, що ти виграв! Ти можеш уже говорити! Я-ж кажу, що ти виграв!

Фігура тихо сміявся, але мовчав.

— Так! Самовпевненість перемогла!—люб'язно промимрив Мак Моди.

Він узяв з-під м'яса аркуш паперу, розірвав його по-половині і написав на одному шматочкові: квиток на мій перший концерт, а на другому: квиток на тисячу доларів з банку . . . число й підпис. Протягнув це Фігурі, що поспішив скласти папір і заховати його до кешені, яка трохи висохла.

— Чи подобається тобі це, Фігуро?

Фігура лише показав на годинники: п'ять на сьому... Він хотів чесно грати.

— Ходім, Фігуро, я хочу пити! Ми не матимемо пуншу, чудний ти. Ходім! Ах, ти був трохи привітніший в барі „Віргінії“. Ми кінчили вже битися на заклад! Ну, промов хоч слово, а не то я заспіваю! Ти добрий хлопець, подобаєшся мені. Тільки знай, що я ніколи ще не говорив так багато. Ти мені заплатиш за це!

І він схопив Фігуру за руку й потяг його на палубу, де сиділи всі пасажири. Фігура трохи виправся, поглядаючи на годинники, та раптом голосно і божевільно зітхнув, коли побачив, що стрілки показують десять на сьому...

Фігура кинувся йому на шию, душив його, ляскав по ньому своїми великими долонями й кричав:

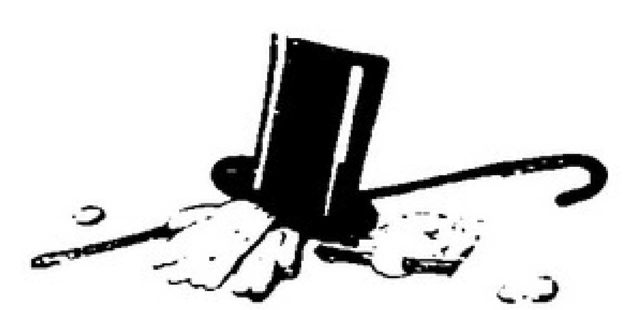
— Ах! Стара корово! Ах! Стара корово!.. Я не соромлюся виказати тобі мої думки...

Він обійняв його ще раз і, по-чудному пританцьовуючи, вийшов на палубу.

Там вилаявся так, що всі стрепенулися.

По другій шклянці пуншу він встиг уже оповістити половину історії свого життя.

Луї Деллюк



ЯК ПРАЦЮЮТЬ ДЕРЖАВНІ КІНО-ТЕАТРИ

!а Україні є 30 державних кіно-театрів (тоб-то іх, що їх ВУФКУ експлоатує безпосередньо).

Ці театри — це база нашого українського кіно-виництва, і крім того, вони є зразкові, вони покать, як треба вести кіно-театральне господарство і треба продавати свій крам для того, щоби спочач був ним задоволений, а, головне, приваблював все більшу й більшу кількість споживачів. Кожен же, що привабити більшу кількість глядачів може ний фільм. Чим кращий фільм, тим більше відвіачів буде в кіно.

Ми, з свого боку, не будемо заперечувати цьому, разом з тим зазначимо на ті елементи, які також оть велике значіння, приваблюючи глядача до того иншого кіно-театру. Ці елементи такі: устаткуння театрів, відношення службового персоналу до відувачів, музична ілюстрація, якість проекції, рекма то-що.

Що-ж ми маємо насправді?

Для прикладу погляньмо на роботу харківських ю-театрів, бо вони є столичними театрами, що становка справи в них мусить бути дійсно зразковою.

I. Устаткування кіно-театрів, що будувалися колишніми хазяйчиками, не було зручним для глядачів зяйчики колишні намагалися зробити як найбільшу ню для глядачів, а рента — якось буде! Фойє стільки маленькі, що не відповідали навіть тим вигам, які ставив царський закон. Мебля у фойє розшовувалась, аби лише задовольнити 25% глядачів, о їх вміщувала заля і т. д.

Оздоба залі для глядачів також примушувала бажати кращого.

Що-ж зробили наші господарники, щоб поліпшити встаткування кіно-театрів, які лишились нам у спадщину?

Наперед треба сказати, що дуже багато вимагати й не можна в цій справі, але не можна й не зазначити на досить значні хиби.

По деяких фойє стоїть лише пара шахових столиків, що їх звичайно прибирає до своїх рук пара глядачів аж до того часу, поки не впустять до залі. Не вистачає також стільців. Знову знайома картина, коли більшість глядачів стоїть на протязі цілих годин аж до початку сеансу. Жодний адміністратор не додумавсь до того, щоб поставити стіл з десятком газет та журналів, щоби відвідувачі ними користувалися та не лаяли-б адміністрацію за відсутність принаймні мінімальної комфортабельности.

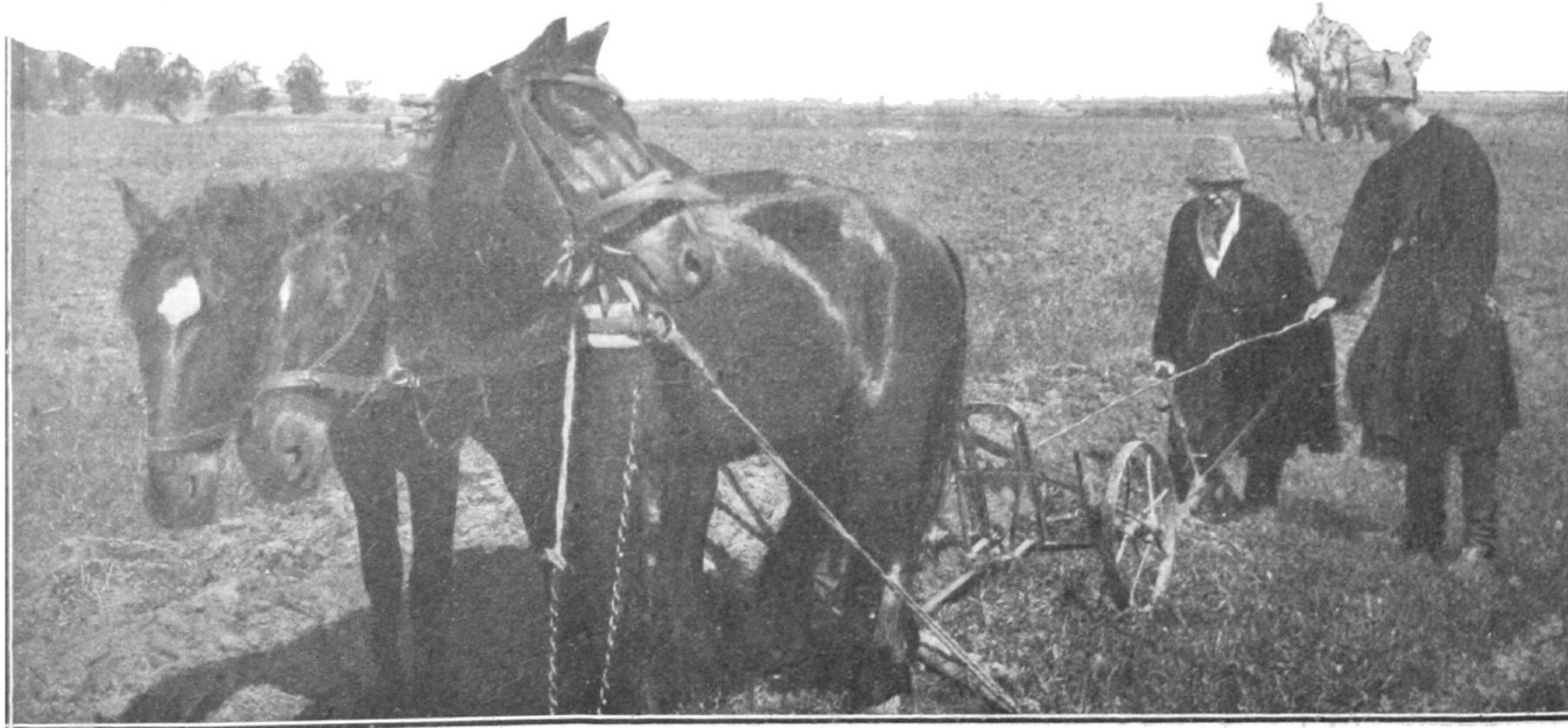
Відсутність достатньої вентиляції доводить аж до учадіння ту частину відвідувачів, що не палить.

Одне слово, мріяти про будь який комфорт по наших театрах — дурна річ.

Не треба забувати, що нові кіно-театри, що в них-би інтереси глядача були в повній мірі задоволені, ще не скоро почнуть будувати.

А тому, за сучасних умов, треба звернути серйозну увагу, щоб перевести в життя хоча-б мінімальні вимоги що до задоволення глядача.

II. З музичною ілюстрацією справа також погано стоїть.



«Буряк допоміг»—Оранка.

Передусім, існує по театрах такий порядок, що оркестр починає грати лише з третьої, або і з четвертої частини картини, в залежності від її довжини. Решту-ж частин ілюструє лише сам піяніст.

«Буряк допоміг»—Сцена, що не вимагає пояснень.

Якість цих піяністів-ілюстраторів настільки низька, що дивуєшся, чому тільки глядач не обурюється.

Тут можна констатувати абсолютно неправильну політику наших адміністраторів, що не підшукують справжніх, висококваліфікованих піяністів-ілюстраторів, а цілком вдоволені з того, що піяністові, який зараз працює, платять невеличку платню.

Навпаки, саме в цій частині треба вжити заходів до того, щоб не виснажувати терпіння глядача, що й без того иноді приходить дивитися не дуже то й гарний фільм. З досліду минулого ми знаємо, що публіка свідомо відвідувала паганий фільм, щоб тільки послухати гарну ілюстрацію.

Тепер про порядок роботи оркестру. Де це, в яких книжках говориться, що оркестр мусить починати гру з четвертої або з третьої частини? Замість того, щоби з самого початку захопити увагу глядача, допомогти йому зрозуміти та відчути картину, починається неймовірне і остогидле бринькання на роялі.

І ось, нарешті, промайнули 3 частини, починається четверта але... і тут оркестр мовчить. Бачите, оркестранти ось тільки сходяться до оркестру, а тому частенько трапляється, що грає лише четверта частина оркестрового складу, даючи публіці змогу задовольнитися дуетом віолончелі та барабана.

Отже треба поставити справу музичної ілюстрації так, щоби картина з самого початку ілюструвалася оркестром, бо можна-ж з успіхом супроводжувати всю картину оркестром, граючи в одному місці соло, в иншому—тріо, квінтет то-що. Треба лише більше ініціятиви.

III. Успіх фільму в значній мірі залежить від того як демонструється фільм на екрані; яким темпом іде він, як регулюється світло.

Що-ж до харківських кіно-театрів, то і тут не все гаразд.

Густо-часто бачиш на екрані червоні плями, так що п'ять-десять хвилин глядач не може розібрати, що діється на екрані. Буває це через те, що механік не слідкує за вугіллям, або не дивиться, крізь спеціяльно для цього зроблене віконце, на екран.

А ось ще одна деталь. Часом механік аж надто прискорює темп демонстрування картини. Публіка лається.

Таке-ж трапляється тоді, коли картина вийшла за межі рямки.

IV. Реклама.—Трафарет. Жодної вигадки.

До цього часу друкують та розліплюють афіші. Вони, як дві краплі води, подібні одна до одної. Хіба їм притягти до себе увагу прохожих?

А фасади кіно-театрів? Замість того, щоб як найдоцільніше використати площу фасаду, вони являють собою надзвичайну убогість, пародію на рекламу.

Як що взяти цифру, яку витрачається на рекламу, то вона становить 10% валового збору кіно-театру, що, з статистичних даних, цілком відповідає цифрам, які витрачаються кіно-театрами инших країн.

Коли-ж порівняти нашу та їхню рекламу, стане ясним, що тут нашим робітникам слід у корні змінити методи роботи та подумати над тим, як утворити добру рекламу.

Необхідно нашим робітникам звернути увагу на оці дефекти, бо-ж вони заважають правильним взаєминам поміж глядачем та адміністрацією того або иншого театру. Треба налагодити справу так, щоб приваблювати до театрів нові кадри глядачів, що такі необхідні для розвитку нашого кіно.

Е. Антонов

ГЕТЬ ДУРМАН

Українські кіно-фабрики в 26 році, як і темпом своєї роботи, так і якістю своєї продукції, довели, що вони вже вийшли за межі кустарницької продукції і наближаються до типу індустріялізованого виробництва. Щоб переконатися, що це дійсно так, досить поглянути на організаційний, технічний та фінансовий бік роботи. Але що й досі кустарно, незвичайно, неймовірно кустарно, то це традиції роботи, загальна атмосфера нашого кіно-виробництва, покидьки старої богеми, що дуже шкодять і дуже заважають робити. Які-ж це такі традиції? Послухайте, наприклад, оцей монолог: «Ех, за старого ладу нас цінили: милували, частували, нагороди давали. Крутили ми два тижні фільм, типаж акторський самі набирали, та й взагалі порядки були зовсім инші — тепер не те!» Багато з робітників наших фабрик «пущають» рясну сльозу, вислухавши такий патетичний монолог. І от дивовижна мішанина з неперетравлених залишків минулої богеми та деяких поверхових навичок нового, революційного часу вариться в казанах радянських кіно-фабрик. Такою юшкою не довго прохарчуєшся, але особливо загрозливо й неприємно те, що иноді й молодшим робітникам такий виріб «доброї старої» кіно-кухні до смаку припадає. Вони набираються в старих робітників набридлих нам ще за Ханжонкова звичок і прийомів, і вносять їх у свою роботу.

Таке явище треба припинити. Безумовно, потрібні й організаційні заходи, але найголовніше, про що всім фабрикам нашим треба поміркувати, то це — розрядка атмосфери. «Нема чим дихати» — це не перебільшення, дійсно, атмосфера склалася така, що просто вбивчо впливає на виробництво, заважає роботі, дезорганізує наші апарати.

«Мандрівні зорі» — Вгорі: артистка Шар в ролі коханої Раткович Рахілі; внизу: на мансарді. Рахіль з товаришкою.

В чім-же річ? Головна завада ось яка. Спитайте-но якогось кіно-робітника, який погляд має він на кіно. Тоді почуєте відповідь. Купу слів про «червінці, що буйним потоком ллються в кіно-виробництво», про «безперервну розвагу». Теревені про те, що «кіно — це рулетка, де можна спробувати своє щастя» і т. д. і т. д. Але лише зрідка можна стрінути робітника, що серйозно підійшов-би до кіно.

Поверховий, легковажний погляд — ось те, що пересічний робітник воліє кинути на кіно. Більш нічого. Жодного заглиблення, жодної серйозної думки.

І от утворюється «громадська опінія»: «треба тільки, хоч одною ногою до кіно ступити, й відразу й слави, й грошей заживеш». Що-дня сиплються до кіно-фабрик тьми тьменні пропозицій та листів: «Дайте працювати! Мій хист гине!» Всі ці пропозиції засновані, безумовно, на тому, що десь і хтось «казав», або «переказують», або «кажуть». І цьому «кажуть» чогось всі вірять, навіть деякі редакції йдуть на гачка і, в свою чергу, «від власних кореспондентів повідомляють», чи «інформують».

„МАНДРІВНІ ЗОРІ“

Родина українського містечкового єврея.—Рабі Левушка Раткович, талановитий музика, грає на скрипці. Містечкове оточення та сім'я не дають йому змоги розгорнути свій талант і ось він вирішив виїхати за-кордон, в Німеччину. Вночі він викрадає в батька з-під подушки ключі, дістає з комоду гроші й передає їх, як було умовлено, маклерові Кальнішкеру за проїзд.

Дівчина Рахіль кохає Левушку, вона проводить його, й вони умовляються зустрінутися в Москві, коли обидва дістануть своєї мети.

Кальнішкер перевозить Левушку через кордон і, взявши в нього гроші, кидає його. Левушка із своєю скрипкою починає ходити по дворах на заробітки.

В одній корчмі на його гру звернув увагу професор музики, й бере його до себе, щоби вчити. Пройшло 3 роки, і вже він не Левушка Раткович, а знаменитий Лео Роґдай. Він попав до не менш славетного імпресаріо—експлоататора Маффі, що наживається на концертах Роґдая.

Рахіль приїздить до Москви вчитися. Але-ж євреям жити в Москві заборонено, й їй доводиться шукати притулку в кишлах. Під час облави знайшли шрифт і ось її, як політичну злочинницю, засуджують до катори. Відбувши катору, вона їде за-кордон, щоби знайти там свого Левушку.

Але Лео Роґдай швидко забув свою Рахіль, він покохав кокотку—баронесу Едлен.

Рахіль випадково попала на концерт славетного скрипника Лео Роґдая, і впізнає свою Левушку. Рахіль намагається вирвати його з лабет Маффі, але сама-ж попадає в ці лабети. Маффі виказує її поліцаєві, як карну злочинницю.

В цей час Лео Роґдай викрив свою коханку Едлен, що зраджувала йому з Кальнішкером. Лео вішається.

Ставив цю картину на Одеській фабриці режисер Гричер-Чериковер за сценарієм І. Бабеля.

В головних ролях знимаються актори: Дубравін, Ляров, Тамара Адельгейм, Шор та инші.

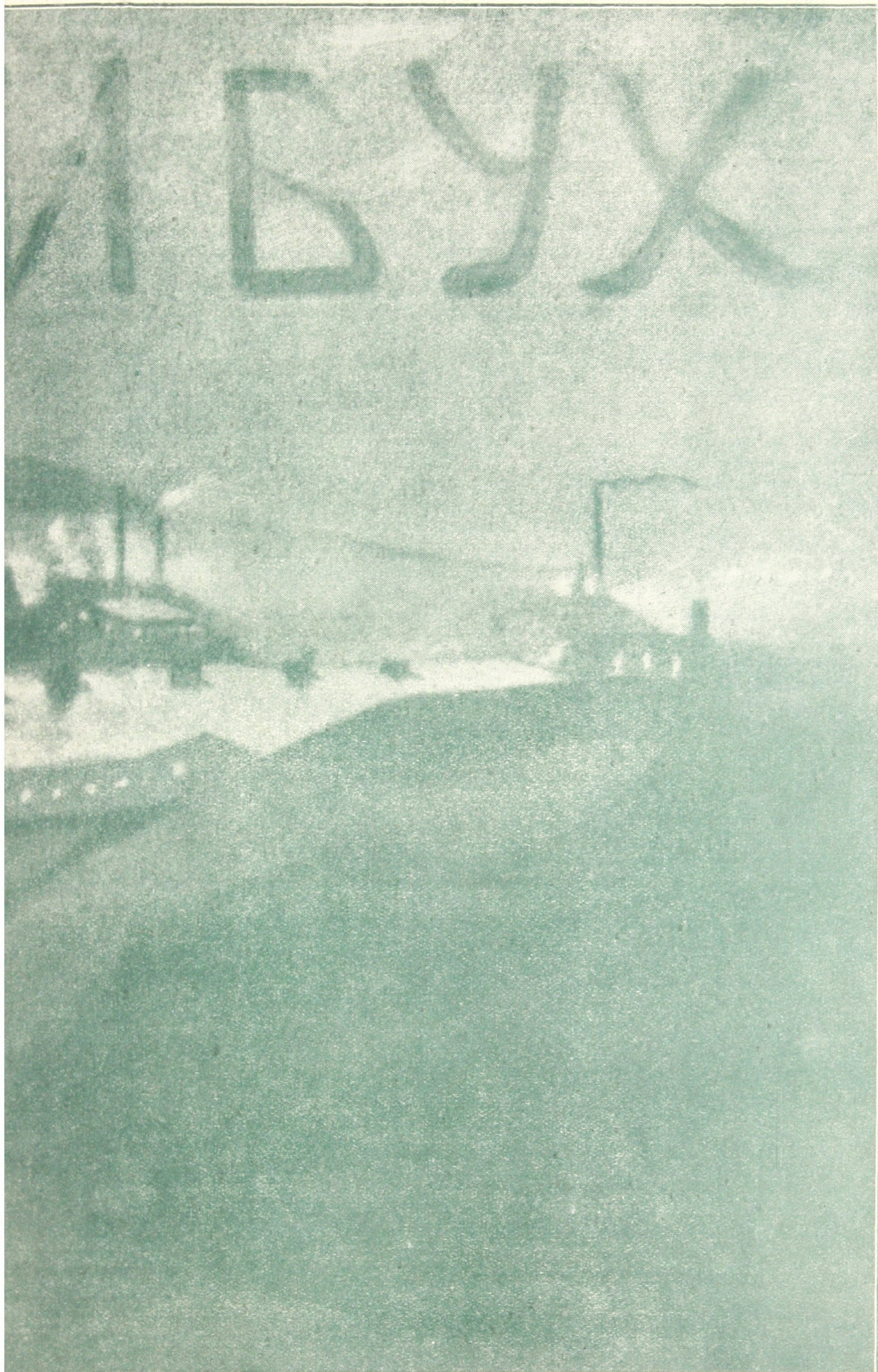
Кадри з фільму «Мандрівні зорі». Вгорі — Лев Раткович, майбутній всесвітньо відомий скрипак (арт. Дубравін): внизу—в номерах «готелю» Плевна. В кімнатці сторожа. Цей готель з тих, що біля дверей їх висить червоний ліхтар.

Через такі причини атмосфера кіно-фабрик напружується, робиться зовсім неможлива для продукційної та організованої роботи. Панує всепереможна плітка, поговір, шамотня «рятівників кіно», величезні купи пропозицій, проектів, якесь верзіння божевільних, метушня, все те, що може утворити напівхвора фантазія людей, що приїхали сюди шукати щастя, слави й грошей. Вся ця веремія, галаслива, задушлива й важка, утворює цілком незносиму атмосферу.

Отже треба добитися того, щоб бачити всіляких халтурщиків, богемщиків і авантурників такими, які вони є. Треба гаразд вичистити наші фабрики. Треба влляти туди побільше молодих і свіжих сил. Треба піднести дисціпліну. Годі думати про «рулетку-кіно». З мозків отих численних, на жаль, радянських панночок і паничів, що складають більшість «шукачів», треба вибити думку про «безперервну розвагу» та «легку славу».

Кіно — не рулетка, а важка робота. Кіно — це індустріялізоване виробництво. Радянська преса мусить допомогти розвіяти той дурман, що навколо кіно-виробництва створився. Нам потрібне молоде, здорове кіно й молоді, здорові, роботящі творці його. Лише для таких відчинятимуться ворота наших кінофабрик. *П. Нечес*

Фотографію «Вибух» виконано способом «Бромойля».



Робота К. Берґмана

ТЕОРІЯ Й ПРАКТИКА УКРАЇНСЬКОЇ КІНО-ШКОЛИ

Напрямок всякої школи визначає її учебний план, цеб-то те, що визначає обсяг і зміст всього учбового матеріялу, характер навчання, розподіл їх по роках навчання. Залежно від будови учбового плану розгортається й уся щоденна робота школи.

Які-ж принципові підвалини учбового плану Одеського кіно-технікуму?—Вони випливають безпосередне з самої природи першої ліпшої радянської школи, що спірається в процесі свого розвитку на два основних моменти: на цілеву виробничу установку і на раціональну методу навчання. І чим щільніше школа зв'язана з виробництвом, чим ширше розгортається в ній робота учнів, тим більше маємо даних, що школа успішно справиться зі своїми основними завданнями.

А звідціль уже ясні й ті дві основні точки, що визначають будову учбового плану кіно-технікуму, цеб-то всебічна орієнтація на виробництво й курс на самостійну роботу учнів, або на так звану учбову виробіщину.

Отже орієнтацією на виробництво й курсом на самостійну робо ту учнів визначаєть-ся цілева конкре тна задача кіно-тех-нікума, ними ви значається організа-ційна структура школи; зміст, порядок і строк учоби, а рівно й метода нав-чання.

Мета кіно-те хнікуму — регулярно готувити для ук раїнського кіно-ви-робництва освітлювачів, фотографів, лаборантів, операторів, акторів, помічників режисерів і самих режисерів. Виходячи з цього завдання, що цілком спірається в своїм розв'язанні на потреби виробництва, і вся учбова робота в кіно-технікумі організаційно розгортається по двох відділах: технічнім і екраннім. Технічний відділ готує освітлювачів, фотографів, лаборантів та операторів, а екранний—акторів, помрежів і режисерів.

Відповідно до цілевого завдання кіно-технікуму встановлюється за учбовим планом і час навчання. На кожнім відділі воно триває три роки. Кожен-же учбовий рік триває 11 місяців при однім відпускнім. Денну учбову нагрузку для студента встановлено на 8 годин.

Згідно з покладеним в основу учбового плану принципом орієнтації на виробництво природньо, що учбовий рік вже не ділиться на триместри. Отже кожний учбовий рік в кіно-технікумі за учбовим планом виносить — 11 місяців, 44 тижні, 264 дні й 2112 робочих годин.

Бюджет робочого часу, так студента, як і керівника за учбовим планом регламентується, з одного боку, тривалістю учбового дня, а з другого—курсом на як найкращу самостійність студента в його роботі, цеб-то на його учбову виробіщину.

Керівництво учобою, а рівно й сам перебіг навчання на засадах учбової виробіщини за учбовим планом, складають ці п'ять основних моменти:

1. Вступна лекція—бесіда, що освітлює певну частину програму з тої чи иншої дисципліни.
2. Інструктаж на завдання.
3. Самостійне опрацьовування завдання студентом і консультація керівника.
4. Здача й прийом того чи иншого чергового завдання і
5. Підсумовання та облік досвіду на завдання.

Цей порядок визначає й норми робочого часу на кожну дисципліну так для студента, як і для керівника.

Студент за учб овим планом кіно-тех-нікума забезпечен ий максімумом робочо-го часу, керівник-же, як особа, що тільки допомогає студенто ві в його самостійній роботі, мінімумом робочого часу.

Згідно з принципом орієнтації на виробництво, логічно визначається учбовим планом і пропорція поміж теоретичною учобою студента та його практичною роботою.

Виходячи з раціональної постановки учоби, що спірається на систематичну й регулярну ув'язку теоретичних знаннів з практичними навиками та орієнтировкою в виробництві, всю практичну роботу студентів за учбовим планом поділено на дві частини: учбову практику за завданнями кіно-технікума й практичну роботу на кіно-фабриці за завданнями виробництва.

Учбова практика розгортається в кіно-технікумі, або на виробництві строго відповідно по суті того чи иншого учбового завдання, практична-ж робота на кіно-фабриці перебігає залежно від вимог і вказівок підприємства.

Неухильно й систематично переводячи вростання студента в виробництво на засадах орієнта-

Артист Капка в ролі продавця з крамниці цяцьок у комедії «Ягідки кохання».

ції на нього, кіно-технікум встановлює учбовим планом пропорцію поміж теоретичною й практичною роботою студента: на першім курсі кожен студент дві третини робочого часу присвячує теоретичному навчанню і одну третину—практичній роботі; на другім курсі на теоретичну учобу припадає половина робочого часу кожного студента, а друга половина йде на придбання професійних навиків; а на третім курсі теорія відбирає в студента вже лишень одну третину, а дві третини йдуть на практику.

Зважаючи на вимоги учбово-програмового порядку, вся учбова практика, в межах, визначених для неї учбовим планом, систематично переводиться впродовж усього навчального періоду, що обнімає теоретичне навчання. Практична-ж робота на кіно-фабриці пересувається на кінець учбового року й, відповідно до встановленої для неї норми, триває на першім курсі —три місяці, і на третім—чотири місяці.

Що до змісту учбової роботи, обсягу її та поступовости вивчення дисциплін і кількости їх, то ця частина учбового плану визначається вимогами українського виробництва на ту кваліфіковану силу, що її відповідно до свого цілевого завдання мусить готувати кіно-технікум. Виходячи з цього, учбовий план запроваджує лишень ті дисципліни, що творять потрібну теоретичну й практичну базу для засвоєння того комплексу знаннів і навиків, без яких розв'язання цілевого завдання кіно-технікуму немислиме.

Такою теоретично-практичною базою на технічнім відділі є низка щільно поєднаних поміж собою моментів:

1. Соціяльно-економічні науки — дисципліна з яскраво виявленим акцентом, скерованим на вияснення марксівського розуміння мистецтва. Вивчається тільки на першім курсі протягом 9 місяців.

2. Історія мистецтва та матеріяльної культури, дисципліна, що дає учням художній розвиток і ерудицію. Вивчається тільки на другім курсі протягом 8 місяців.

3. Математика,—та її частина, що необхідна для успішного засвоєння курсу фотохемії та фото-кінотехніки. Вивчається тільки на першім курсі.

4. Механіка. дисципліна, необхідна для вивчення фото-кіно-апаратури. Вивчається тільки на другім курсі протягом 8 місяців.

5. Електро-техніка та освітлювальна апаратура, яко дисципліни теоретичного й практичного порядку. Вивчається тільки на другім курсі.

6. Фізичні основи фото-процесу — дисципліна, що вивчається тільки на першім курсі протягом 9 місяців.

7. Фото-хемія. Вивчається на першім і другім курсі.

8. Проекційне креслення — курс пропедевтики до теорії перспективи. Вивчається на першім курсі.

9. Теорія перспективи. Вивчається на другім курсі протягом 8 місяців.

10. Композиція кінодійства, яко дисципліна, що з'ясовує механіку творчої роботи режисера та оператора. Вивчається тільки на третім курсі протягом сьоми місяців.

11. Учбова практика фото-кіно-зйомки, як трудовий процес, що закріплює всі здобуті знання й прищеплює студентові виробничі навики та орієнтировку. Має місце, що раз більше на всіх курсах, обіймаючи загалом 1448 робочих годин.

12. Практична робота на виробництві, як остаточний момент учоби, що дає студентові реальну можливість поступово й неухильно вростати у виробництво. Має на всіх курсах загалом 1668 робочих годин.

На екраннім відділі теоретично-практичну базу складають ці програмні моменти:

1. Соціяльно-економічні науки з яскраво виявленим акцентом, скерованим на вияснення марксівського розуміння мистецтва. Вивчаються тільки на першім курсі протягом 9 місяців і мають стільки годин, як і на технічнім відділі.

2. Історія мистецтва та матеріяльної культури.

3. Українська література, яко дисципліна, що дає літературний розвиток і ерудицію майбутньому майстрові українського екрану. Вивчається тільки на другім курсі протягом 8 місяців.

4. Енціклопедія кіно,—дисципліна, що трактує політику, економіку й техніку західньої та радянської

Режисер О. Довженко закінчив ставити на Одеській кіно-фабриці невеличку комедійну картину «Ягідки кохання» за власним сценарієм. В головній ролі цього фільму знімався артист театру «Березіль» Крушельницький. На фотографіях—вгорі: арт. Крушельницький в своїй ролі; внизу: «смертний бій» камінюками та гарбузами між двома супротивниками. «Озброєні» вояки провадять рішучий наступ.

кінематографії. Вивчається тільки на першім курсі протягом 9 місяців.

5. Постановка тіла,—дисципліна, що дає попередню розробку акторських даних. Вивчається протягом 3-х років.

6. Основи сучасної психології та рефлексології, що дає обгрунтовання акторській виразности. Вивчається тільки на першім курсі протягом перших трьох місяців.

7. Типологія, що трактує класіфікацію особи. Вивчається на першім курсі протягом 4-х місяців безпосереднє за психологією та рефлексологією.

8. Грим, яко допомічна дисціпліна до основної техніки акторської промовистости. Вивчається на першім курсі два місяці безпосереднє за типологією.

9. Техніка акторської промовостости, як основна дисціпліна екранного відділу. Вивчається два роки на першім і другім курсі.

10. Композиція кіно-дійства—дисципліна, що виясняє механіку творчої роботи режисера. Вивчається тільки на 3-ім курсі.

11. Учбова практика кіно-дійства й композиції, як трудовий процес, що закріплює всі придбані знання та виробляє в студента навики й орієнтировку в виробництві. Має місця, що раз більше на всіх трьох курсах.

12. Практична робота на виробництві, як остаточний момент учоби, що дає студентові реальну можливість систематично й неухильно вростати у виробництво. Має на всіх трьох курсах загалом 1678 робочих годин.

Такі основні точки учбового плану кіно-технікуму, що цілком визначають обличчя цієї радянської кіношколи.

А. Денисів

СПРЕСОВАНИЙ ЧАС

Спресований час—це мистецтво кіно.

А тепер про де-які суперечки з приводу його, щоб потім довести, хоч побіжно, чому кіно є спресований час. Журнал „На литературном посту" № 4 статейкою В. Сутиріна дав під „ложечку" В. Шкловському. Де-ж пак, цей формаліст не тільки легко перестрибує через економічні та фізіологічні закони, але й веде своєї пісеньки що до й кіно (аналогія до літератури), мовляв, є низка переривчастих кадрів для виправдання трюків, тоді як справжнє мистецтво-безперервне.

Хм! Ми, звичайно, можемо визнати, що де-які американські порожні трюкові фільми побудовані своєю дією для того, щоб подати трюки, але вони є лишень непотрібним доказом нікчемности теорії літературних формалістів, що твердять про мистецтво, як про прийом, говорять, ніби не зміст, а низка літературних трюків складають цінність і суть фільма. І до кіно Шкловський радий перенести свій морфологізм, яким він з літератури виганяє всяку мотивованість, бо, мовляв, і кіно нехтує „змисловим виправданням" дії. На першому місці трюк і виконання його.

Це по Шкловському.

А коли взяти монументальний якийсь фільм не пустодзвонного декадансу, ну хоча-б „Панцирника Потьомкіна", „Українію" чи навіть націоналістичні „Нібелунги", то зразу видно, що не для виправдання трюків і красивих кадрів збудовані ці мистецькі образи, а з них тільки иноді користується творець фільму, щоб разом з иншими прийомами й засобами відобразити ідеї цілих класів, ідеї певних соціяльних груп.

Тепер кілька слів про те підозріння, яке формалістики де-які мають до кіно, як до мистецтва. „Переривність", „техніцізм" то що—це, на їх думку, не мистецтво.

Як раз мистецтво, та ще й найвище! Кіно вище за архітектуру і драму тому, що воно як і драма панує часом, але й як архітектура підперто в найдрібніших своїх деталях математикою, фізікою, хемією й иншими галузями людської культури та економіки. В кіно є той найвищий синтез культури, конструктивний синтез, де невідривно злитий пейзаж з фіксажем, емоція з числом світляних хвиль, патос з економічною могутністю країни. Архитектурний патос египетських храмів та пірамід був-би не мислимий без відповідного стану техніки, державности й багацтв цієї країни. Тим більше це треба сказати про кіно. Воно виросло з загальної культури нашої епохи, воно-ж все глибше виростає в нашу добу, як грандіозна деревина життя культурного.

З приводу переривчастости в кіно.

Вона є, але-ж найбезперервніший процес людське око сприймає все таки ритмічно, цеб-то переривчасто. Справа полягає лишень в тому, щоб погодити переривчасті сприймання ока з переривчастістю в кіно. Мінімально воно погоджено тим, що дається 16, чи біля того, змін в секунду. Тоді око, навіть підсвідомо, не вловлює різниці між безперервним процесом життя і переривчастістю кіно.

Більш того, робилися вже відповідні експерименти, це в секунду подавалося сотні знимків, які з такою-ж швидкістю демонструвалися на екрані, і преса доносила що така демонстрація давала повну ілюзію матеріяльности речей екрану і, навіть, часткового рельєфу й без стереоскопії.

Паралельні події в двох чи трьох планах в кіно є запорукою динамики цілого фільму. Тут не тільки переслідується мета показати при боротьбі якихось двох начал, що робиться в одному місці в той час, як в другому місці вершиться щось инше, але яке впливає на перше. Ми маємо на увазі боротьбу двох чи трьох пар, так-би мовити, історичних процесів. Вони переривають в часовій послідовности свій потік—виступає то одна, то друга сталка процесів, так наче вздовш річки пирають дві качки, і саме так: в той час, як одна йде під воду й її не видно, але почуваєш, що вона десь іде вперед,—в той час виринає друга і на поверхні води робить свої маневри. В фільмі часто треба спресувати час, подати події, які тягнуться протягом року, на протязі півгодини. При чому ці виринання сюжетні, що мають знаменувати собою протяжність року, можуть подаватись, наприклад, в щомісячній зміні — і це протягом яких небудь пів-години. Коли-б їх просто показати, ці клапти часу, в їх послідовній зміні, то уява могла-б створити, наприклад, одночасову трансформацію. Звичайно, такі кадри, де герой сідає на океанський пароплав, а потім з нього сходить, приїхавши, самі говорять про певну дуже, правда, несталу кількість часу, що пройшла між цими двома змінами. Але дійсне почуття безперервности часу досягається при паралельних сюжетних процесах, паралельних, так-би мовити, історіях. Ці історії місцями звязуються в вузли одночасних подій зі взаємними впливами героїв, що зміцнює сюжет і часто дає краще змальовання характерів і суспільного тла, але основна їх функція, мабуть, не стільки штовхати сюжет, як сприяти внутрішній динамиці, що виявляється для глядача почуттям пройденого часу.

Шаблонний, наприклад, сюжет боротьби білих і червоних, на тлі якої (боротьби) точиться друга боротьба—кохання героя й героїні—цей сюжет не тільки дає драматичні колізії (герой червоний, а героїня біла чи навпаки), але й заповнює шматками одного процесу перерви в другому, щоб подати почуття руху часу в спресованому вигляді. Колізії драматичної в вищенаведеному шаблоні може й не бути, коли герой і героїня обоє одного табору, але без того, щоб не затуляти шматками одного процесу перерви в процесі другому, не можлива була-б динамика, якою пишається кіно.

Валеріян Поліщук

«Кіра Кіраліна» — Арт. Валерська в ролі Кіри

(Враження)

Заливчасті луки по-над Богом розрізали зелену скатертину Поділля на дві половині.

Над самою річкою старі, замиршавлені, довготелесі корпуси будівель цукроварні, що заросли бур'яном та мохом. На дворах і навіть на трубах росте жовта нехворощ.

Входиш в заводське подвір'я — тебе охоплює спокій могили, а в голові «ямбить» Тичинове:

«...Стоїть завод, не їсть, не п'є,
Аж цвіллю взявся знизу»...

Містків нема. Щоб попасти до економії цукроварні—треба розшукувати човна.

Довге чекання. Хисткий човник, ковзаючись блакитно-зеленою рідиною між кущів гнучкого очерету, переправляє на той бік оператора, що боязко притис до себе апарата.

Другим набридає чекати, й вони в трусиках, передавши речі перевізникові, пускаються в переріз швидкій течії.

Сонце не встигло ще обсушити одіж (човник трохи не бездоганний), як апарат вже встановлено й оператор чекає на режисерське гасло.

— Приготувались!

Дівчата, що сапають, зрозуміли відповідальність моменту й прискорено сапають, ніби їм діла немає до цієї блискучої метальової машинки з одним пронизуючим оком, але то та, то друга, немов ненароком, зіркне в об'єктив.

На першому плані—актори. Вони довго й старанно вивчають немудрий процес, намагаються триматись просто...

Инакше в рецензента образливе:

— «Пейзан».

— Поча...—крикнув був рупор; давно вже почали дівчата, почали актори; летить вирвана гичка й грудки землі... Тільки сонце вже давно почало й скінчило, а тому режисерське:

Селяни одного з сел Поділля під час кіно-сеансу. І старі, й молоді уважно дивляться на «живі картини», притамувавши дихання...

....ли!—безнадійно обривається, вже не в рупор.

Сиза отара хмар загромадила обрій.

— Гряд буде, — тривожно поглядає на обрій селянин.

Цукроварня, каменоломня за станцією біля містечка з українсько-польським населенням, міняють і характер околишніх сел. Довгі вулиці з рядками швайцарських будиночків з бляшаними та черепичними дахами—такий краєвид с. Селища.

Можна було-б радіти й написати статтю про поширення огнетривалого будівництва на Поділлі, але нам не до того...

Ледве знайшли типову для українського села вулицю, проте подвір'я, на якому відбувається більшість дії, так і не знайшли...

Одна власниця хати запропонувала нам свою хижку для «фотографії» за 60 карб.

Нас вважали багатіями й марнотратами, хотіли ошукати, як легковажних «дачників» (до цієї породи людства й нас залічили).

Але на щастя ні одне подвір'я не підходило. Знайшли ми його в сусідньому селі Грижинцях, де бідне населення зберігло архаїчні плетні, димарі та солом'яні стріхи, поруч з непожадливістю, гостинністю селянина.

Низький тин, криниця з журавлем, біла старенька хата, відкрита зо всіх боків окові об'єктива. Зразу нас оточила юрба. Старі вважали нас за «баламутів» (за виразом однієї тітки), за те молодь спочатку несміливо, потім впевнено розпитувала нас, цікавилася, дивувалася.

Зниматися зпочатку боялись, потім з'явились і добровольці, зачувши що ми платимо, й до того-ж даємо «картки».

Прийде в синіх штанах і широкому кольровому поясі дідусь....

— Ви так завжди вдягнені?

— Та ні, казали-ж-на тіятри!

Пояснюємо, що треба так, як в житті, на роботі.

Дивуються.

Де-хто ображається. А один парубок зауважив:

Глузують з мужика. «Сорочку небіляну та штани полотняні вдягни». Чому-б і чистими нас не показати. Чи й у вас так, як ото в тіятрі з мужика сміються...?

Я згадав нашу відому «малоросійщину»...

От і одчитав...

А ви—з міркою безпосереднього примітиву! По за-цим величезне прагнення до культури. Серед мрій молоди — кіно займає не останнє місце.

Вертаємось ввечері, стежкою навпростець тягнуться до містечка юрбами.

— Куди поспішаєте, хлопці?

— На кіно, — чуємо відповідь...

Я не бачив досі більш організованої маси на зйомці.

От ми знимали сход у с. Могилівці та баталії з робітниками.

...Бій у лісі. Стрілянина. Дим піротехнічних свічок. Партизани счепилися з білими.

— Точка! — кричить режисер.

Захоплені партизани й білі, не зважаючи на синці й біль, лупцюють один другого, поки не повторять команди...

Потім бачив:

Галузкою залізниці робітники котять вагони до цукроварні. На містку в'пялись, вагон не піддається. Прибула поміч.

— Приготувались! — підбадьорує один.

Плечі напружились.

— Почали...

Навантажений вагон, здрігнувшись, посунув до цукроварні..

— Точка!—кричить сивоусий дід, усміхаючись, витирає своє старе обличчя...

Але, коли з робітниками в нас добре, то адміністрації щось ми не насуємо...

Ледве, з десятком резолюцій та після паперової тяганини, дістаю коні

І от...

...п'ятеро «козаків» гарцюють лісом. За ними, на змиленому коні, адміністратор заводу:

— Злазьте мені зараз. Я мушу везти буряки.

«Козаки» зам'ялись.

— Злазьте, хлопці,—додаю я тихо, знаючи, що розмовляти—воду товкти. «Козаки» похмурі сідають на траву в лісі, а ми їдемо підводою до села шукати коні. Коли вертаємося «козаки» збирають суниці, а з них глузують прохожі робітники:—«Гей ви, кізяки, а де-ж ваші коні?».

Як виявилось потім, ніяких буряків везти не треба було, адміністратора, значить, вкусив ґедзь...

Чимало перешкод у експедиції:

— І ретельні адміністратори...

— І міщанізоване село...

А головне — сонце.

Коли місяць (за Гоголем) роблено в Гамбурзі, то Подільське сонце, певно,—в Лондоні.

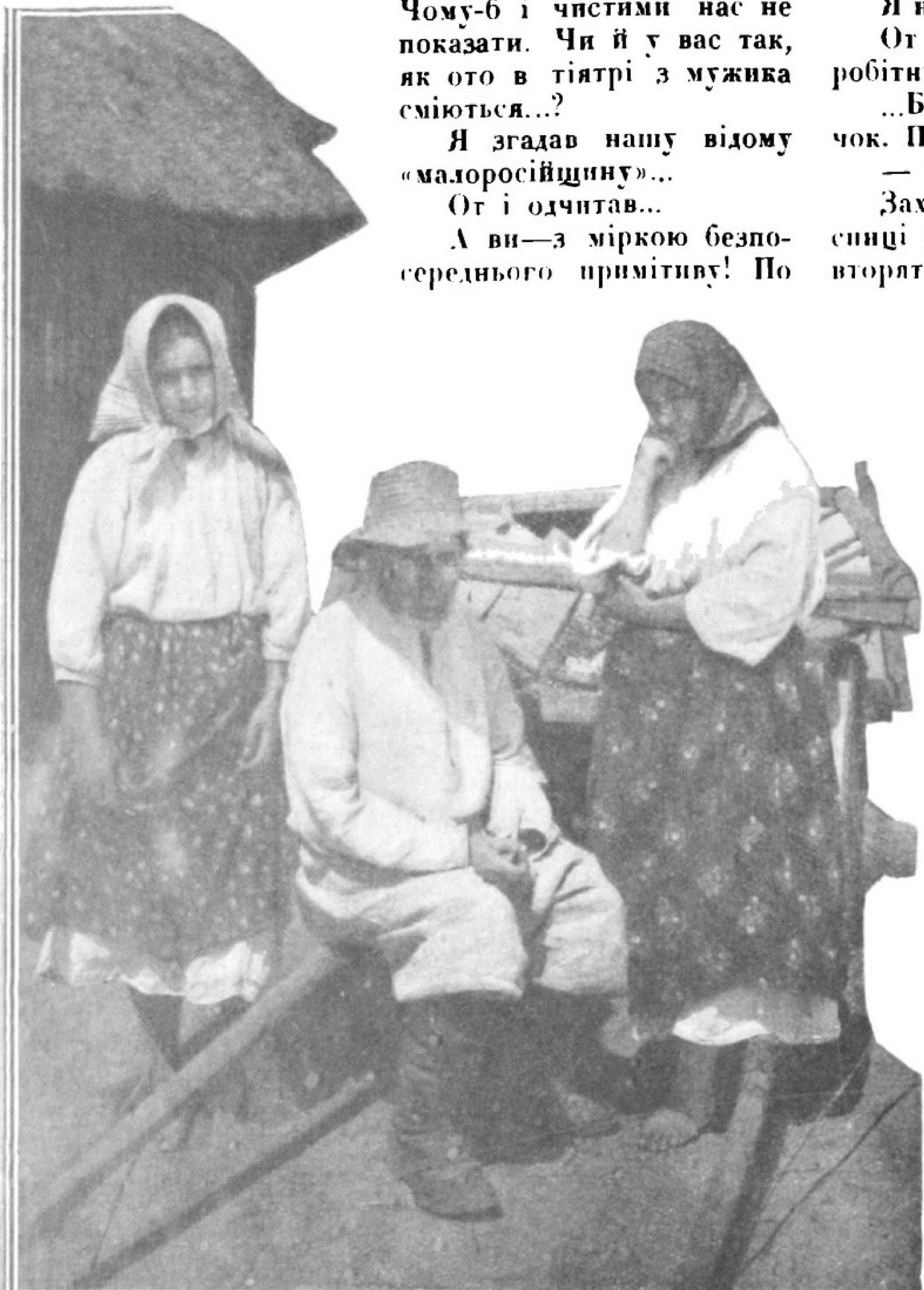
Дощ і туман.... осінній, весінній, просто хмари, грядові хмари...

...Подільська чудова природа вередлива без краю.

Та зйомщик теж упертий народ...

Оживлені краєвиди, справжнійселянський побут бадьорять погляд, пропливаючи на полотні екрану.

М. Ятко



«Бурак зйомів». Вгорі—селянська родина. Внизу—селяни дивляться на спалену невблаганним сонцем ниву.

ДОБРИЙ ПОЧАТОК.

Не треба доводити, що селу потрібні фільми не лише з селянського життя. Це-ж не зовсім правдиво. Селу потрібний усякий фільм, що відповідав-би завданням — підвищити культурний та господарчий рівень нашого села.

За останній час наші виробничі програми ми значно поширили. Цього року ми випустимо в два рази більше кіно-продукції, ніж в попередньому році. А скільки на них припадає селянських фільмів?

На превеликий жаль, до останнього часу ціла низка, часом незалежних від кіно-виробництва причин, гальмувала справу творення картин для села. Власне й до цього часу де-що робилося, але воно більш нагадувало кустарювання, ніж серйозну, систематичну роботу в цій галузі.

І от закінчений уже зовсім селянський фільм «Буряк допоміг» свідчить, що ми не тільки своєчасно взялися за цю роботу, але й використали на самому початку одну з актуальніших тем: культура бурякосіння.

Де-кілька слів про те, як ми працювали над «Буряком».

Фахівців, що можуть писати сценарії для села, майже немає. Складний сценарій і з боку сюжета, і з боку монтажа до селянина не дійде. Пекучих тем для села багато, а доброго сценарія немає. Ті-ж сценарії, що надходять до виробництва, вимагають переробки на 70-80%.

Отже не минув такої долі й сценарій «Буряк допоміг».

Але упоратися зі сценарієм було далеко легше, ніж добрати акторів, які мали дати тип справжнього українського селянина. Дуже важко дати на екрані тип селянина так, щоб глядач в кіно повірив, що це дійсно селянин, а не актор, щоб це акторство не перло з усіх його «селянских» рухів то-що.

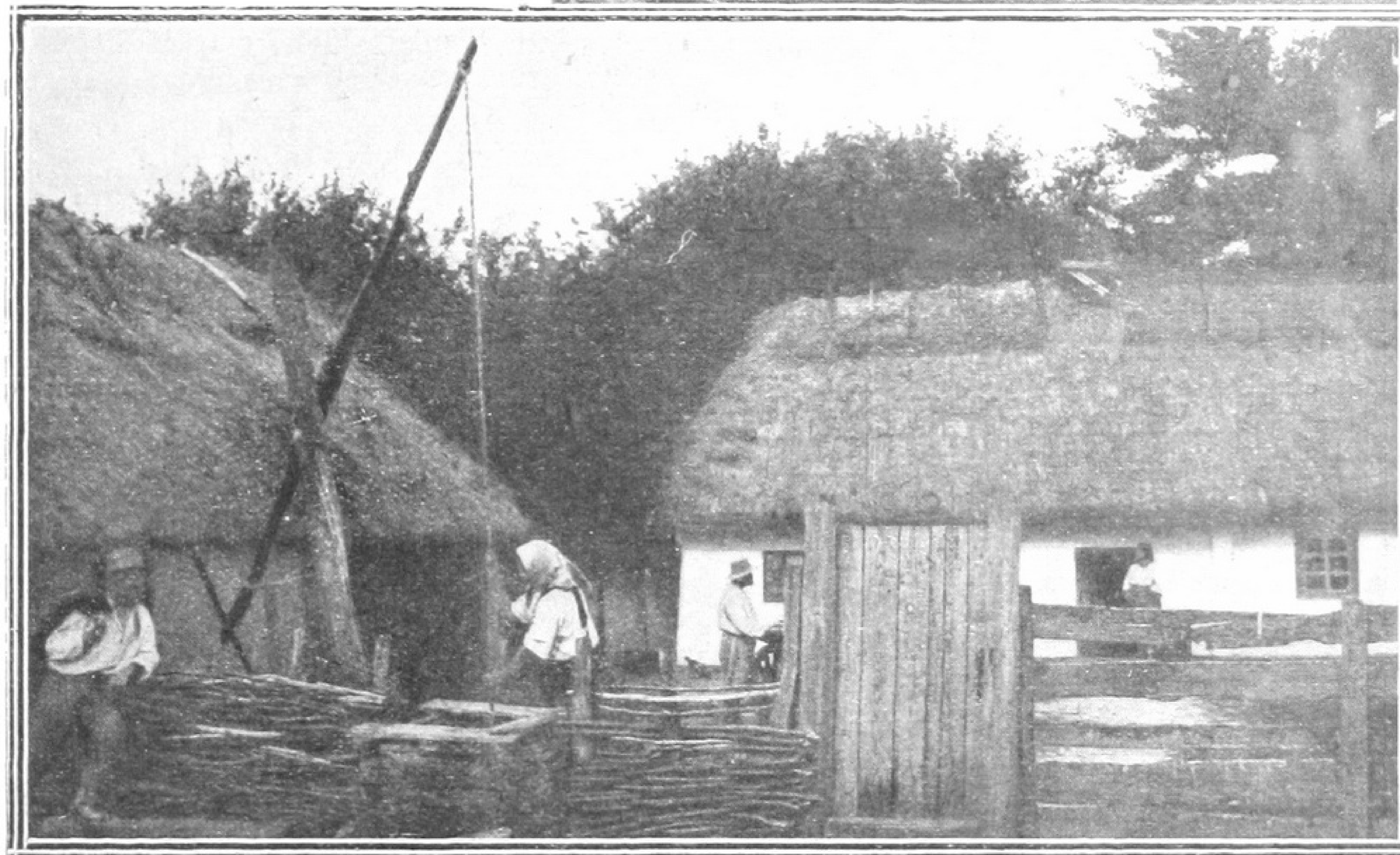
І от питання це вирішили так, щоб притягти до роботи справжніх селян.

Завдання, поставлене перед групою, було дуже тяжке, бо за півтора місяці експедиційної роботи треба було з'орати, посіяти, потім як підросте, проширувати, перевірити, далі полоти і, нарешті, копати носпівші буряки, і це все за півтора місяці, себ-то з 20-го травня по 5-е липня, тоді як остання полка буває в серпні, а буряки копають у вересні, бо вони раніш не поспівають.

Багато процесів в обробці буряків для знимання фільму довелося інсценувати, користуючись з досягнень кіно-техніки. Коли наприкінці червня біля заводської будки для ваги поставлено було, щоб знимати їх, чергу підвід з буряками, то майже пів села дивилося на таку «кумедну штуку»: — «як це за півтори місяці і ще до копки буряків, «кіно-з'йомщики» привезли в завод хури з буряками?!»

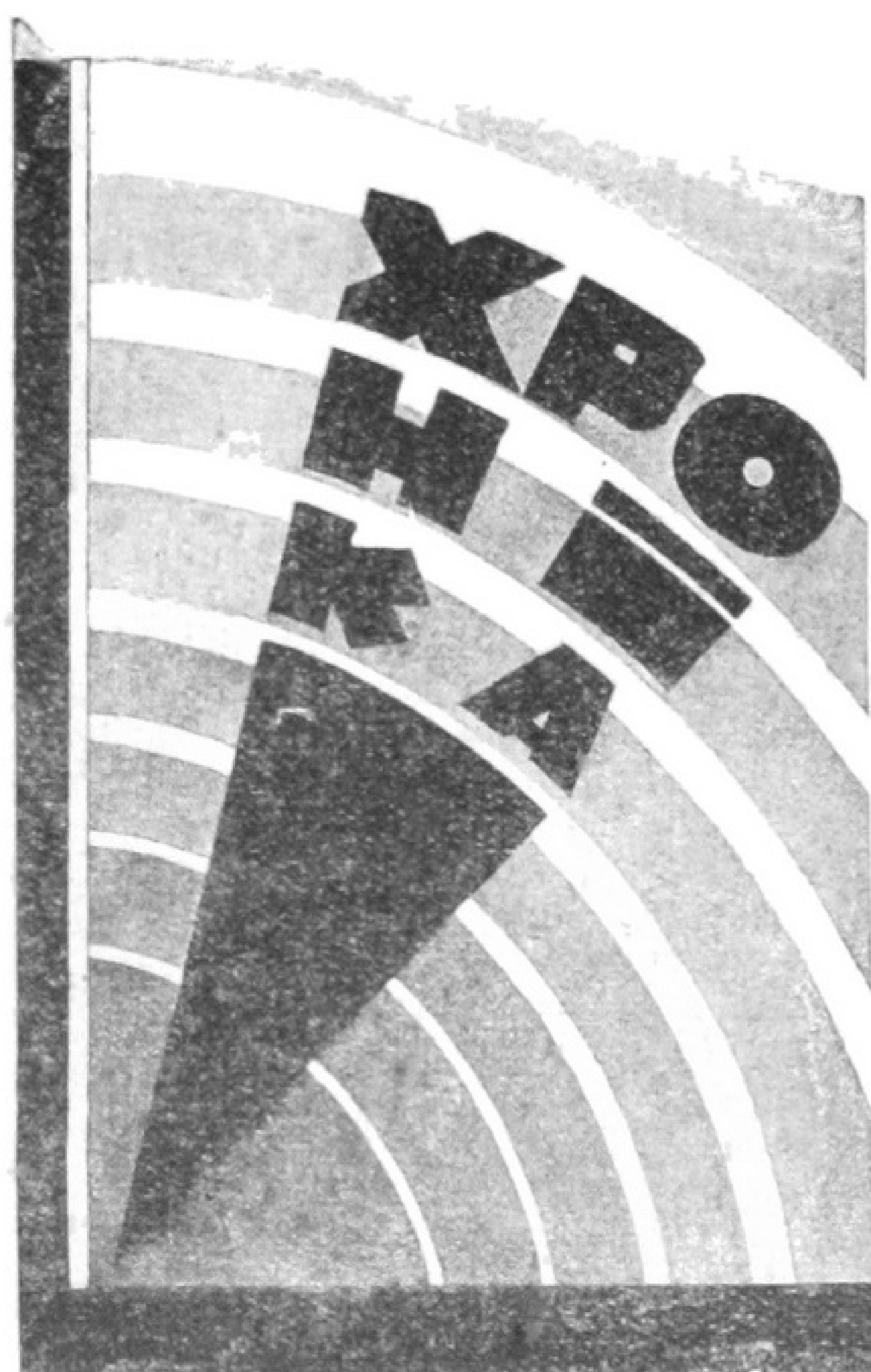
Фільм «Буряк допоміг» довелося знимати в 4-х різних селах Поділля (Грижинці, Селище, Гнівань та Могилівка). Де провадилося знимання, там збиралася сила народу: селяни страшенно цікавилися роботою експедиції і взагалі кіно-виробництвом. В гущавині села, за допомогою селян робився перший великий український селянський фільм. Його вже цілком закічено.

Н. Кум



Режисер Курдюм закінчив знимати фільм з життя сучасного українського села, що одночасно агітує за культуру бурякосіння, — «Буряк допоміг». Фільм знимався на селах Поділля. На фотографіях — кадри з цього фільму.

Ягідки кохання



Переїзд ВУФКУ до Київа

23-го жовтня б. р. Правління ВУФКУ переїхало до м. Київа.

Причини, що викликали переїзд ВУФКУ, такі:

1) Підготовка до будування зразкової кіно-фабрики, відкриття якої намічається на осінь 1927 року.

2) Створення Центральної Лабораторії.

3) Будування заводу для виготування кіно-апаратури.

Крім зазначених причин, ВУФКУ ще зважало на те, що багато культурних сил українського суспільства скупчено в Київі, а в своїй праці ВУФКУ має на меті тісне співробітництво з зазначеними силами, бо це принесе велику користь розвиткові української радянської кінематографії.

Відпущене Київським Окрвиконкомом помешкання для ВУФКУ відповідає найкращим умовам праці всього апарату Правління, а також і допоміжних підприємств.

Спеціяльне помешкання для склепу фільмотеки, велика монтажна майстерня і, нарешті, помешкання Центральної кінолабораторії, що встатковується спеціяльними машинами, створює той ґрунт, якого вимагає швидкий зріст радянської кіно-техніки.

Нова адреса ВУФКУ: Київ, Бульвар Шевченка, 12.

Новини виробництва

Одеська кіно-фабрика ВУФКУ закінчила постановку таких фільмів: „Мандрівні зорі" за сценарієм І. Бабеля. Постановка режисера Гричера-Чериковера, оператор Веригo-Доровський, художник-архітект Байзенгерц.

Головні ролі виконують: Тамара Адельгейм, Ляров, Дубравін та инші.

Наприкінці листопаду фабрика випускає такі фільми: „Тарас Трясило", сценарій В. Радиша, постановка П. І. Чардиніна, оператор Б. Завелєв, художник-архітект проф. В. Кричевський. В головних ролях артисти театру „Березіль" А. Бучма, Н. Ужвій та инші.

„Микола Джеря" за сценарієм Миколи Бажана. Постановка Марка Терещенка, оператор. Рона. В головних ролях артисти А. Бучма, Ляров, Осташевський та инші. Художник-архітект проф. В. Кричевський.

„Митя"— Миколи Ердмана. Оператор Гольдт. В головній ролі відомий артист театру В. Меєрхольда Охлопков, що її ставить цей фільм.

„Беня Крик" — сценарій І. Бабеля, постановка Вільнера, оператор Калюжний. В головних ролях Ляров, Шумський та инші.

„Свіжий вітер" — сценарій Запа і Щаранського. Постановка Стабового, оператор Демуцький.

Ялтинська кіно-фабрика випускає в останніх числах листопаду такі фільми:

„Кіра Кіраліна", за романом Панаїті Істраті, сценарій Валерської та Плеського, постановка Б. С. Глаголіна, оператор Фаркаш. В головних ролях: артистка Валерська, артист театру ім. Франка Ватуля, народній артист Кримської республіки, Хайрі, Кутузов та инші.

„Тіні Бельведера" за сценарієм Золіна, постановка Анощенка, оператор Лемке. В головних ролях артисти: Панов, Гончаров, Ольга Дейнеко, Долініи та инші.

„Герої матча"— постановка Константиновського.

Майбутнє виробництво

Одеська кіно-фабрика ВУФКУ приступила до розробки постановки таких фільмів:

„Людина з лісу" за сценарієм Кошевського, режисер Г. Стабовий, оператор Демуцький.

„Навздогін за долею" за сценарієм Полошинка, режисер Марко Терещенко, оператор Рилло.

„Зникле село", сценарій Юрезанського. Постановка режисера П. І. Чардиніна, оператор Рона.

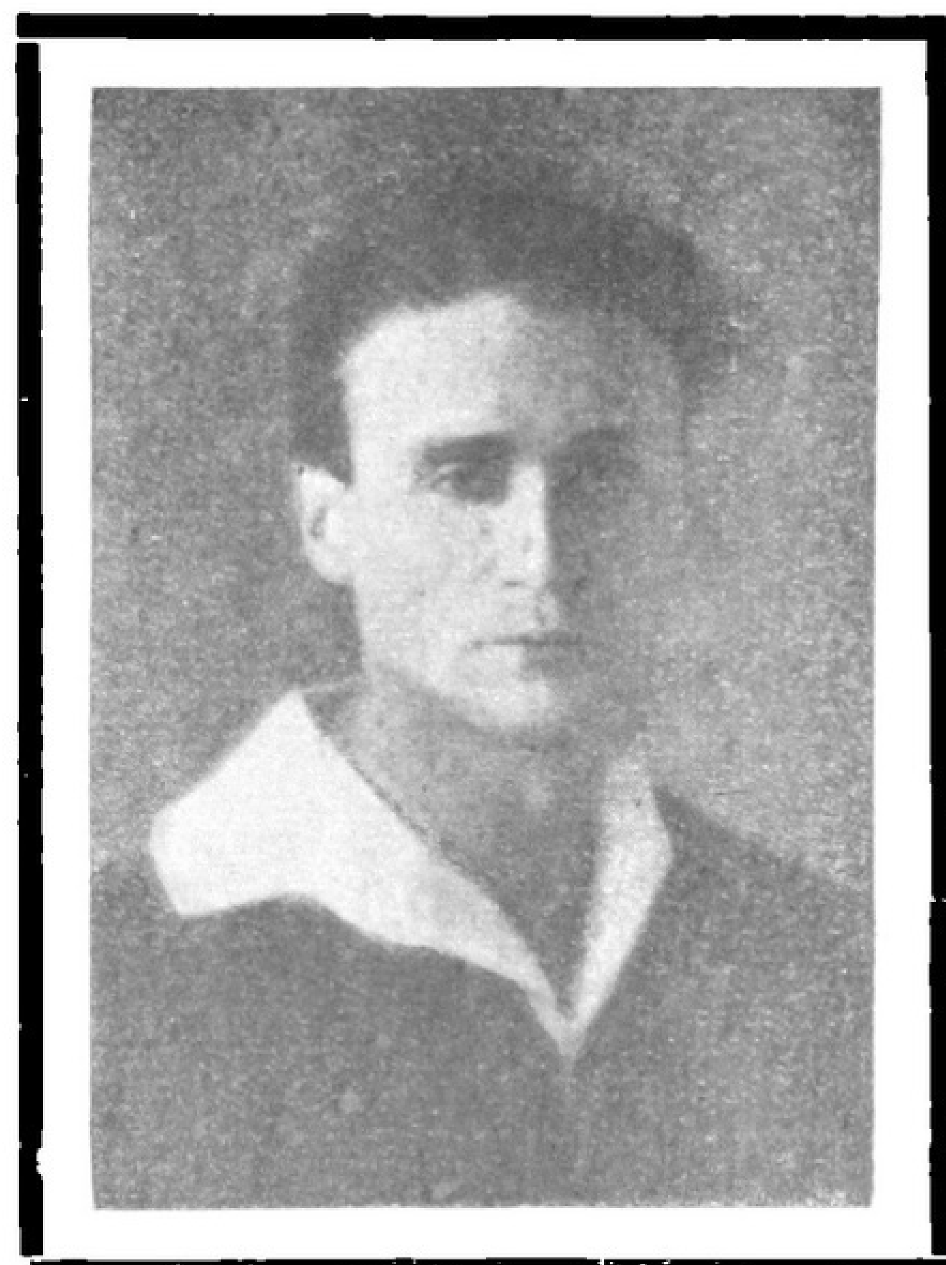
„Сорочинський ярмарок" — сценарій Гуревича і Каплана, режисер Гричер-Чериковер, оператор Вериго-Доровський.

На Ялтинській кіно-фабриці готується до розробки такий фільм:

„Позбуті дня"—сценарій Гончарського та Волжіна, постановка Баллюзека, оператор Лемке.

Завод кіно-апаратури

До організації спеціяльного завода по виготуванню проєкційної кіно-апаратури, ухвалено сконцентрувати механічні майстерні Одеси та Харкова в одну величезну майстерню в Одесі або Київі.



СМЕРТЬ П. КУДРИЦЬКОГО

Тов. Павло Кудрицький був один з перших фундаторів мистецького об'єднання „Березіль". Він вступив до „Березоля" 1922 року, коли Лесь Курбас з групою молодняка, в маленькому містечку Біла-Церква, готувався до першого виступу „Березоля" на фронті театральної культури України.

Скромна, витримана людина, дисциплінований робітник, він цілком віддався творчій праці колективу, і ніколи, навіть у найтяжчі хвилини життя об'єднання, не покидав перших рядів „Березоля".

Його перший акторський виступ відбувся у „Газі", цій талановитій постановці режисера Курбаса. Надалі він виключно працює в справі організації режисерської лабораторії театру „Березіль".

Два роки впертої праці, і ми бачимо його першу постановку „Комуна в степах", що нею „Березіль" розпочав сезон 1925 року.

Нагла смерть видерла тов. Кудрицького з рядів старої гвардії „Березоля".

Остання його праця „Отелло", що він готував як зразкову роботу для червоної столиці України — Харкова, зараз готується „Березолем" до постановки за детально розробленими планами небіжчика.

І ця трагедія буде посмертною працею цього видатного робітника революційного театру України.

Режисер Вільнер закінчив знимати фільм „Беня Крик" за сценарієм І. Бабеля. Фільм з життя Одеської „шпани". На фото—шинок, де збірається „шпана".

КІНО РСФРР

«Пани Скотініни»

Новий фільм Госкіно—інсценіровка Фонвізінового „Недоросля“. З „Недоросля“ взяли лише добу та найменя персонажів. Позолочена панська пиха та пудровані перуки. Але в одну мить оцеї весь уданий блиск зникає, коли на стайні випещеною рукою пані б'є канчуками дівку-челядницю. За те плазують, жахнувшись аж до нестями, оці самі пани, коли забита й пригнічена челядь повстає на перший заклик Пугачова.

Режисер Рошаль, що ставив „Панів Скотініних“,—вперше почав працювати в кіно. Користуючись з нової культури нашого кіно, з короткого та виразного монтажу, режисер передає фільм у плані драматичного гротеску. За основу будування фільму взято засіб паралелізму. Наприклад: підводиться рука з канчуком—у вітальні тендітні руки панночки грають, на клавесині.

Все, що до самих Скотініних, Рошаль передав дотепно, виразно, з розумінням речі та доби. Гірше стоїть справа з пугачівцями, що дуже нагадують оперну юрбу.

Фільм про комсомол

Кіно-комісія агітпропу ЦК ВЛКСМ провадить переговори з художньою радою ГПО та Совкіно про ставлення великого художнього фільму, що має відбити побут і працю молоді. Картина охоплюватиме період з 1917 р. по сучасність. Гадають притягти до керування цим ставленням режисера Ейзенштейна.

Госкіно доручило режисеру Роому ставлення нової художньої картини „Кохання втрьох“ за сценарієм В. Шкловського.

Режисер Преображенська ставить художній фільм „Гандзя“ за сценарієм Правова. Тема сценарія — діти під час горожанської війни.

До Москви приїхав представник німецької фірми „Прометеус — фільм“, який повідомив, що режисер Разумний кінчає ставити на одній з німецьких кіно-фабрик фільм „Зайві люди“, що матеріялом для нього були оповідання Чехова. Фільм скоро прибуде до СРСР. Між иншим, в Німеччині „Панцирника Потьомкін“ бачили вже 2 мільйони людей.

Недавно „Панцирника Потьомкін“ було продемонстровано в Н'ю-Йорку на закритому прогляді, що його організувало представництво Совкіно спеціяльно для преси та робітників кіно. Питання про дозвіл демонструвати цю картину на американських екранах ще не вирішено.

Госкінпром Грузії починає ставити картину „Хаджі-Мурат“. Зниматиметься картина в Дагестані, в районі Казбеку та на Східньо-Грузинській дорозі.

Режисер Госкінпрому Грузії Перестіані працює над фільмом "Як знималося картину". Оператор — Дигмелов. В головних ролях—М. Шкрай, М. Якобіні, А. Шкрай.

Спілка кіно-робітників Німеччини звернулася до ЦК Робмису СРСР, прохаючи позичити їй 3.000 марок для допомоги безробітнім німецьким кіно-робітникам. ЦК Робмису задовольнило прохання.

Головполітосвіта РСФРР скликає в Москві 1-го листопаду кіно-конференцію робітників усіх губполітосвіт РСФРР.

Основні справи конференції—організаційне та ідеологічне керовництво клубними, комерційними та сільськими кіно-театрами, збільшення кількости радянських фільмів та скорочення довозу фільмів з-закордону, утворення спеціяльного акціонерного товариства „Селькіно“, відкриття курсів для готування кваліфікованих кіно-робітників то що.

Під час конференції буде відкрито кіно-виставку, що на ній демонструватимуться досягнення останніх років в галузі сільської кіно-роботи.

З 1-го березня 1925 року, себ-то з моменту організації Совкіно, число кіно-театрів по РСФРР збільшилося на 200%.

Лібрето замість сценарія

Художнє бюро Совкіно постановило припинити прийом сценаріїв і перейти на систему лібрето. Тепер виробляються умови та вимоги, що їх слід ставити до таких лібрето.

До такого вирішення спричинилося те, що людині, незнайомій з технікою сценарія, легше написати лібрето а-ніж сценарій. Крім того це полегшить роботу художнього бюро і дасть змогу використовувати не ціле лібрето, а лише тему чи частину його, що значноважче робити зі сценарієм.

Американське, та й німецьке кіно вже давно перейшло частково на систему лібрето.

Виробництво Узбекгоскіно

За три тижні Узбекгоскіно закінчує зйомки картини „Друга дружина“, після чого розпочнеться монтаж.

Зараз прискореним темпом відбуваються павільйонні зйомки в спеціяльно заарендованому узбекському будинкові, куди проведено електрику.

На кіно-фабриках Ленінграду

В найближчий час ленінградська кіно-фабрика Совкіно закінчує й випускає низку нових картин. Режисер Івановський змонтував фільма „Декабрист“, що на жовтневі дні мусить піти в прокат. Режисер Тимошенко закінчив фільма „Переможці ночі“. Центральне місце в картині займають великі натурні знимки, зроблені на Волховстрої підчас повіді. Молоді режисери Ермлер і Йогансон закінчують монтаж фільму „Катька-яблучко“, що малює пригоди селянської дівчини на вулиці великого чужого міста. Режисери Козинцев і Трауберг закінчують картину: „Братишка“—на тему про любов шофера до свого старого випробованого „братишки“—грузовика.

Великий Сибірський шлях на екрані

До Іркутську прибула зі Сходу кіно-експедиція Совкіно в складі: оператора Нальотного, керівника Коростина й помішника оператора Літвінова.

Загальна мета експедиції—виявлення географічного й етнографічного стану Сибіру і зокрема—Великого Сибірського шляху.

Експедицією вже заснято міста: Владивосток, Хабаровськ, Чита і Верхнеудінськ. В одному з великих дацанів (манастирів) Бурятії, за 140 версто до Верхнеудінська, в містеч. „Гусино-Озерне“, вперше було заснято народньо-релігійне свято—містерія „цан“.

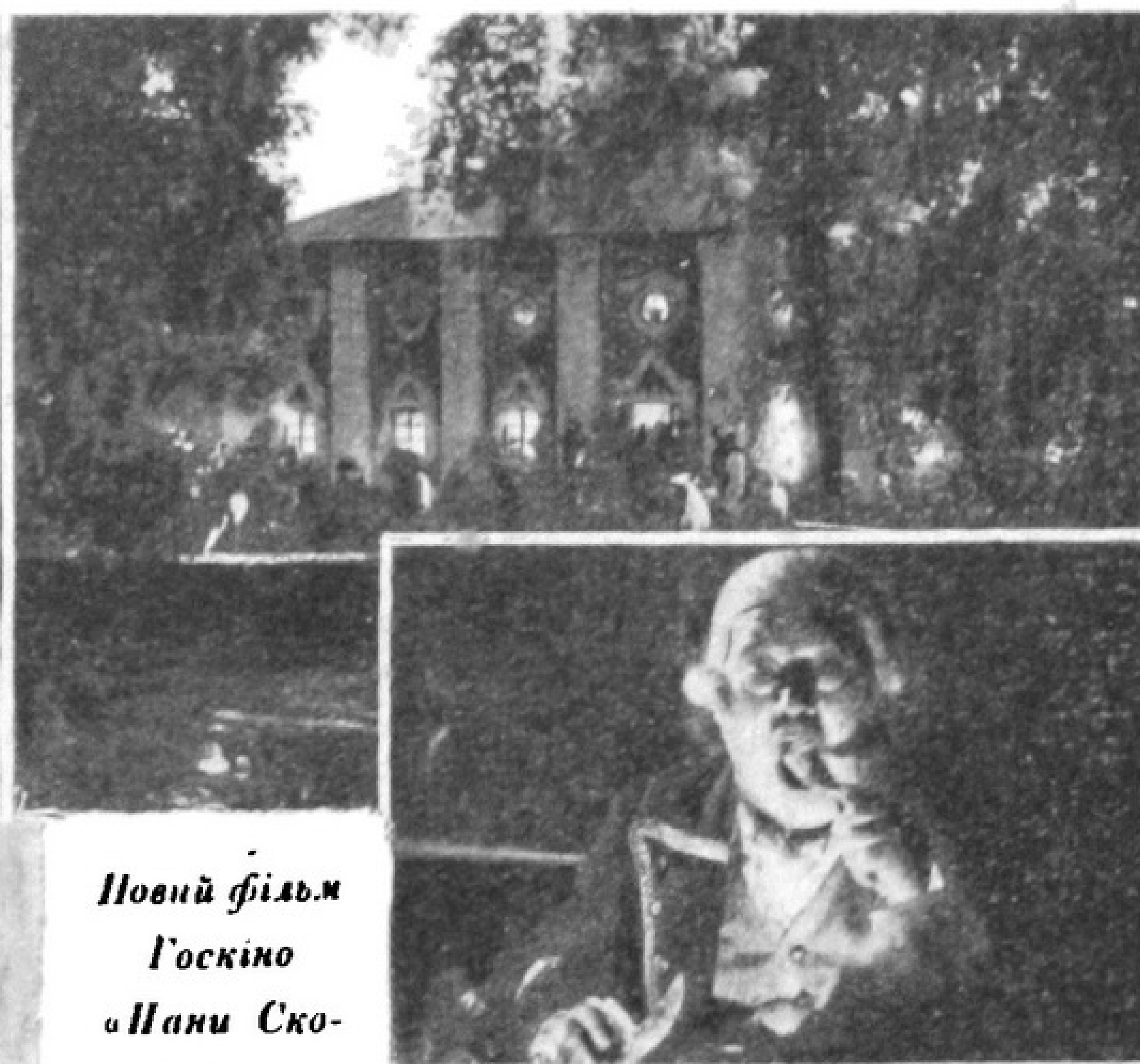
В Хабаровську заснято інородців—гольдів, їх побут, характер, лови кети на Амурі, амурську військову флотилію й т. н.

Меншає відвідування

Різко падає рівень одвідування кіно в передміських кіно м. Москві. Це поясеюється низькими якісно картинами, які Совкіно дає в районні кіно-театри.

Боротьба з алкоголізмом за допомогою кіно

Наркомздоровля випускає новий кіно-фільм за назвою „Зелений Змій“. Це нова картина з селянського побуту. Перед глядачем розгортається родинна драма на тлі зловживань алкоголем.



Новий фільм Госкіно «Пани Скотініни». Кадри з цього фільму.

Кадр з того-ж таки американського «протикоролівського» фільму. Народ повстав і притиснув до стінки короля.

КУЛЬТУР-ФІЛЬМ У НІМЕЧЧИНІ

В Німеччині назвою „культур-фільм“ об'єднується всі фільми, що не мають призначення видовищного, що не з'являються розвагою для глядачів і мають освітнє або виховальне значіння. Під цією назвою об'єднуються кіно-хроніка, фільм про подорожі, фільм індустрійний, рекламний, спортивний, науковий і навчальний.

Фільм видовищний і культурфільм дуже важко поміж собою розрізнити, бо „культур-фільм“ тепер не відмовляється від усіх засобів впливу, що питомі фільму видовищному,—від інтриги, сценарія, спеціяльного артиста та художньої режисури. З другого боку, багато видовищних фільмів дуже легко можна віднести до культур-фільмів, наприклад, багато постановочних історичних фільмів, що намагаються ілюструвати історію і точно відтворити яку-небудь добу, але, не зважаючи на деяку неточність цього розмежування, все-таки обидва ці вигляди фільмів можна розрізнити. Художньо-видовищний фільм—це кіно-картина, що в ній пильну увагу звертається на розвиток художнього боку, на емоціональний вплив на глядача. А культур-фільм нагадує нам за те, що кіно не лише новий вигляд мистецтва, але один із найбільших технічних винаходів нашого віку, який має величезне значіння в справі популяризування науки і навіть в справі наукових дослідів.

В культур-фільмі виступає на перший план технічне значіння кіно, його значіння, яко наукового підручника.

Тепер, коли художнє кіно війшло в побут, забувають, що коли воно народилося, то існувало лише як технічний винахід. Його творці на перший план висували наукове та технічне значення і, навпаки, мало хто гадав, що художній фільм набуде розмірів, перед якими значно зменшиться перше призначення кіно: бути засобом для технічного та наукового процесу.

Таким чином за підвалини культур-фільму були перші досліди над винаходом рухомої картини.

До війни на першому місці, як виробник культур-фільмів, стояла Франція, ця батьківщина кінематографії. Пате й Гомон по всьому світі розповсюдили, тепер майже забуті „видові“, свою дрібну хроніку та маленькі популярні фільми, що їх трохи соромно звати „науковими“. Такі самі фільми виробляла італійська фірма „Чінес“, американська Едіссона та англійська Урбана. В Німеччині на ті часи власного виробництва культур-фільмів не було, і її ринок постачала французька кіно-індустрія.

В Німеччині вже на перше десятиріччя 20-го віку існувало досить багато великих прокатних організацій, що просували культур-фільм ближче до мас. Таке було, наприклад, „Німецьке товариство для поширення народньої освіти“, „Інтернаціональна кінематографічна компанія“—Lichtbilderei g. m. b. H.

Культур-фільму значно важче, аніж видовищному фільмові, розшукати свого глядача, і це завше перешкоджало йому розвиватися. Лише минаючи загальноприступні кіно-театри, культур-фільм може знайти свого спеціяльного, зацікавленого глядача, вторувавши собі шлях до вищої, середньої та й нижчої школи. Це не можна було-б здійснити, коли-б широкі кола громадянства та держава не підтримували його. Саме кіно-промисловці того часу дуже неприхильно ставилися до культур-фільму і старанно годували ринок кривавими бульварними картинами. Може тому в Німеччині дуже рано виявився широкий громадський рух на користь оздоровлення кіно й за культур-фільм.

Ще 1907 року було утворено „Товариство кінематографічної реформи“, що об'єднало передове учительство, ліберальну пресу й кіно-робітників. Аж до початку війни низка отаких товариств провадила так звану „боротьбу за культур-фільм“. Цікаво відзначити, що всі спроби примусити державу брати участь, допомагаючи просувати культур-фільм до шкіл, кінчилися нічим. Передові ліберальні вчені й вчителі не мали сили перемогти державну глупоту й реакційність, проте наслідком цього руху було те, що утворилася широка прокатна сітка культур-фільмів і випробовувалися всі способи просунути кіно до мас, щоб „просвіщати“ їх так, як це було до вподоби „дуже ліберальним і передовим“, але досить таки розумним проводирям руху за культур-фільм.

В цей час відбулися перші спроби утворити пересувні кіно-устави й організувати мандрівні сільські кіно-театри. В Штетині організується тоді культурницьке товариство „Уранія“, що мало за мету засновувати постійні театри, де-б демонструвалися культур-фільми.

До початку війни дві організації особливо поширювали навчальні фільми: „Центральний Інститут для виховання й навчання в Берліні“ та „Кіно-спілка німецьких міст“, що перебувала в Штетині.

Тоді-ж почалися спроби замінити французький культур-фільм на німецькому ринкові своїм, що мав-би бодай яку методологічну систему та підвалину, чим аніяк не міг похвалитися француз. Проте лише під час і по закінченню війни в Німеччині починає розвиватися виробництво культур-фільмів.

1917 року з'їзд усіх зацікавлених товариств утворив „Німецький комітет для кіно-реформи“ та „Кіно-спілку німецьких міст“, утворивши цим для розвитку культур-фільма широку громадську базу. Та й кіно-концерни зацікавилися цією справою. „Дейліг“ видає індустріяльні фільми, Уфа утворює педагогічні фільми й робить перші спроби великого культур-фільму, що заповнював-би так само, як картини для розваги, весь програм кіно-театру.

Починають виробляти культур-фільми, поруч з кіно-концернами, й різні педагогічні установи, наукові інститути та промислові підприємства.

Починають серйозно розробляти кожну галузь культур-фільму і розшукують власну авдиторію та власні методи поширення.

До післяреволюційного періоду належать відомі в СРСР картини, як от „Теорія відносности“ та „Змоложування“. Німецька кінематографія вже на той час досягла в галузі виробництва культур-фільмів не аби-чого.

Як що ми хоча-би почасти знаємо великі німецькі науково-популярні фільми, то виробничо-індустріяльні, що хоча й утворюються переважно для реклами, мають для нас велике значіння й великий інтерес. Такі картини, як „Біле вугілля“, „Фільм про кам'яне вугілля“ або „Металургія“ з'являються і в Німеччині й по инших країнах підручником для вищої школи й часто виходять навіть до її програму.

Деякі з таких картин незвичайно старанно й уважно готуються.

Фільм „Біле вугілля“, що оце недавно закінчений, знимався два роки.

Кадри з німецьких культур-фільмів. Горі — «Чудеса блакитної затоки», кратер Везувія; внизу: полювання на крокодилів з фільму «З камерою через Африку».

Розвиток промислового фільму йшов своїм шляхом, незалежним од великого громадянського руху за утворення навчально-шкільного фільму. Його стимулювали переважно промислові кола. Спроби поширення індустріяльного фільму також дуже різняться від инших виглядів культур-фільма. Перші фільми такого гатунку самі фірми поширювали серед своїх контрагентів, бо картини ці з рекламною метою змальовували їхне виробництво. Їх і тепер демонструється під час антрактів по західніх кіно-театрах, і доведено, що вони є досить удалим способом реклами.

Найбільший вжиток мають картини про таке виробництво, в якому готуються машини, що їх важко показати покупцеві в роботі. Наприклад, на фільмові можна добре показати роботу трактора на тому або иншому ґрунті, підкресливши особливості й зазначивши на переваги його конструкції.

Спеціяльний промисловий фільм згодиться тоді, коли треба вчити людей тією або иншою складною машиною керувати. При цьому дуже часто немає нагальної потреби посилати разом з машиною нової конструкції до покупця спеціяльного майстра, що добре знає машину.

До промислового-ж фільму почасти належать численні німецькі фільми про гігієну та охорону праці та ціла низка картин про те, як запобігти нещасних випадків.

Великі можливості що до популяризування здобутків науки має науковий фільм.

В Німеччині особливо поширився фільм біологічний та медичний. Тепер, і в Німеччині і в Сполучених Штатах Америки утворено цілі бібліотеки медичних фільмів. Чисто наукове призначення таких картин виробило, або, вірніше, примусило виробити спеціяльні і досить складні методи, щоб їх утворити. Кіно дає можливість безперервно (чого не можна досягти, звичайно досліджуючи) спостерігати й змальовувати біологічний розвій того або иншого об'єкту, або, наприклад, сопоставляти для наочного порівнання однакові фази розвитку цілої низки явищ. Про наукове значіння таких фільмів нема чого й балакати.

Для нас особливо цікаві картини про наукову організацію праці, що, коли цю дисціплину вивчається, є не тільки необхідним підручником, але, через засіб загальмованого знимання, дають спроможність аналізувати й вивчати робочі рухи.

За приклад таких фільмів може бути псіхо-технічний фільм про дослідження здібностей.

Особливе місце посідають картини статистичні, картографічні й географічні. Найкращі такі картини утворили Віденський та Берлінський „Інститут для культурних досліджень“, де вживається дуже цікавих способів рухомої діяграми. Досконала мультиплікаційна робота, що потрібна для утворення оцих картин, дуже ускладнює виробництво їх. З картин цього типу особливо цікава „Велика путь річками Рейн-Майн-Дунай“.

Ті-ж таки „Інститути для культурних досліджень“ випустили низку фільмів з історії мистецтва. Особливо велике значіння мають тут картини про архітектуру, що дають змогу показати особливості даного архітектурного стилю на витворах його так, як це за звичайних умов не було-б можливе. Те, що на екрані можна показати архітектурний витвір при різному освітленні, наближаючись до нього і відходячи, в різноманітних раккурсах і з різноманітних точок зору,—все це допомагає і поширює науку про архітектуру, поповнюючи і полегшуючи навчання.

Короткометражні рекламні фільми, що демонструються по театрах під час перерв, робляться по-більшости мультиплікаційним способом. На першому місці стоять тут фільми найстарішої рекламної фірми „Пінчевер“, що, наприклад, видала чудовий рекламний фільм до всенімецького кіно-ярмарку.

Досвід останніх років довів, що широке громадянство цікавиться великими культур-фільмами не менше, аніж всілякими „бойовиками“, і тому то великі кіно-фірми почали прискорено випускати низки культур-фільмів. Про число й значіння їх можна мати уяву хоч-би з того, що цього року Німеччина до найвигадливішого кіно-ринку світу—до Америки, вивозить біля 300 культур-фільмів.

Науково-популярний фільм добився до театрів і дуже часто заповнює ввесь їхній програм. До найкращих фільмів цього типу належать картини культур-відділу Уфи: „Чудеса творіння“—астрономічний фільм, „Шлях до краси й сили“—фільм про культуру тіла й про спорт, „Чудеса блакитної затоки“—картина про чудеса підводного царства Неаполітанської затоки.

Великий попит у Німеччині мають фільми про подорожі,—всі найбільші кіно-організації, як от „Уфа“, „Емелька“, „Дейліг“ влаштовували й влаштовують експедиції до всіх країн світу. Недавно вийшли такі картини: „Полювання в Абісінії“ та „З камерою через Африку до шпилів Кільманджаро“. Учасники подібних експедицій звичайно виступають з докла-

дом та поясненнями під час демонстрування зробленої ними картини по кіно-театрах.

Таким чином, культур-фільм розвивається і поширюється. Зараз він у німецькій кіно-продукції посідає видатне місце. В той самий час він спричиняється ще й до найновіших винаходів та досягнень в кіно-техніці, бо для знимання таких от, приміром, незвичайно складних, дрібних та мало видних процесів, як процеси, хімічні, біологічні та медичні, потрібні дуже досконалі, точні й складні апарати. Промисловий фільм вимагає вдосконаленої освітлювальної апаратури для освітлювання величезних промислових будівель, рекламні та географічні фільми вдосконалюють трюковий бік кіно, загальмоване та прискорене знимання, особливо розвивається мультиплікація.

Коли раніше всі культур-фільми ставили які-небудь „уповноважені по зйомці“, то тепер зрозуміли, що для доброго культур-фільму потрібен добрий, досвідчений режисер, знайомий гаразд і з освітлювальною і знимальною технікою. Сучасний культур-фільм вимагає також і сценарія, й ніколи не відмовляється від усіх засобів впливу художньої картини, й коли позичає щось звідти, то й багато досвіду творцям кіно дає. Особлива точність культур-фільму, його обов'язкова наочність та виразність сприяють розвиткові „кіно-мови“, яскравіше визначають межі можливостей кіно. На багатьох культур-фільмах є чого навчитися режисерам та операторам, що загрузли в трафареті кінематографічної літературщини, психологізмі та брехливій декоративності, навчитися динамічності, вмінню поводитися з річами, кінематографічному „показу“ та фотографії культур-фільма.

Коли ми мусимо ще й досі вчитися чогось з західнього видовищного фільму, то тим більше мусимо ми вивчати західній культур-фільм.

Наші картини такого типу, всі як один, дуже недосконалі й невдалі, бо щоб утворити добрий культур-фільм, треба мати такий досвід, якого ми, безумовно, не маємо і мати не можемо.

Наш ринок завалено західнім фільмом для розваги, що часто й художньої цінности жодної не має й шкідливий ідеологічно, а ось західній культур-фільм, і цінний, і корисний, якщо й опиняється у нас, то лише як виняток. На це треба звернути увагу. Коли вміло рекламувати й супроводити демонстрування культур-фільма популярними докладами, то він знайде свого масового глядача і в нас.

Стоїть також на черзі у нас нагальна справа про ширше творення культур-фільму, зокрема дуже мало уваги звертають в СРСР на виробництво власного наукового фільму, що мав-би ринок для збуту й за межами Радянського Союзу. Так, наприклад, хирургія у нас дуже й дуже вдосконалена та розвинута, отже наш хирургічний фільм був-би цікавий і для Заходу.

Такі фільми, як от фільми про подорожі, ми можемо дуже легко та з мінімальними витратами і хоч зараз робити. Безмежні простори нашого Союзу дають для цього величезний матеріял. Сучасний фільм про подорожі вже не є звичайною збіркою цікавих краєвидів та типів, він намагається як найповніше змальовати побут та нрави даного народу, а тому такий фільм може дуже стати на пригоді в справі ознайомлення широких мас з далекими й мало відомими куточками нашого неозорого Союзу. На Захід такий фільм також уторує собі шлях, а, окрім того, для радянської кіно-хроніки він дасть багатющий і цікавий матеріял.

Кадри з німецьких культур-фільмів. Вгорі — табуни диких коней з фільму «Прерії Америки»; внизу—річка крокодилів з фільму «З камерою через Африку».

Отже, щоб утворити добрий радянській культур-фільм, треба прикласти ще багато роботи й багато часу, а найголовніше: треба притягти до цієї справи громадську увагу й громадську допомогу.

Альф.

До всіх робітників сільських кіно-установок та сельбудів

Справа кінофікації сел України що-дня все більш шириться. По низці сел вже встатковано біля 450 кіно-установок, а наприкінці оперативного року буде встановлено ще трохи більше, ніж 330 кіно-установок.

Таким чином сітка сільських кіно-установок уже не мрія, а раельна дійсність української радянської кінематографії.

Наші досягнення що до кінофікування сел України—є лише першими кроками на цьому шляху, проте й тепер оця сітка, що існує в нас, є єдиною не лише в СРСР, але й в усьому світі.

Справи кінофікування сел, як усякий новий вигляд роботи, вимагають участи широкого суспільства, що давало-б їм оцінку, критикуючи й зазначаючи на хиби цієї важливої роботи, освітлюючи на сторінках преси, як позитивні, так і негативні її боки. Ця обставина й примушує нас утворити в журналі «КІНО», яко в органі української кінематографії, спеціяльний відділ «Кіно на селі», що в ньому друкуватимуться статті-інформації, звіти та дописи про роботу кіно-установок на селі. Зрозуміло, що такий відділ не може існувати без участи сил, що відають безпосередньо цією роботою на місцях. Тому журнал, головним чином, розраховує на те, що притягне широке сільське суспільство до співробітництва в нашому журналі.

Для цієї мети Редакція засновує інститут сільських кіно-дописувачів, і просить всі сільські кіно-установки виділити одного товариша, доручивши йому періодично освітлювати роботу даної кіно-установки.

Таким чином ми маємо надію, що організація сітки кіно-сількорів буде за початок для утворення кіно-суспільства, що на його думкам і поглядах ми будуватимемо кіно на селі.

З привітом

Редакція журналу „КІНО“

РЕВОЛЮЦІЯ І КОНТР-РЕВОЛЮЦІЯ НА АМЕРИКАНСЬКОМУ ЕКРАНІ

Від часу Жовтневої революції, на американському екрані вже де-кілька разів появлялись більшовики, що було пострахом для кожного глядача, який звикнув приймати американські фільми за життєву правду. Такі, величезної ваги події, що потрясли цілим світом, не могли не відбитися на найбільш продуктивному екрані світа, звичайно, в надто однобічньому освітленні. Взагалі, велетенська кіно-продукція Америки прагне нових і все нових сюжетів. І тисячі сценаристів черпають свої сюжети з різних ділянок життя, з різних частин світа, пишуть про різні події, звичайно—на основі газетних звісток. Це—дешевенькі, сенсаційні фільми для малих, провінційних кіно-театрів.

Бувають в Америці й „солідні" фільми. Це такі, що появляються тільки на екрані найкращих, багатих кіно-театрів великих міст. Опісля, коли такі фільми перейдуть через екрани роскішних театрів в декілька місяців, а то й через рік—два, появляються вони на екранах малих, бідних кіно-театрів окраїн великих міст та на провінції.

В минулих кількох роках американське кіно відтворювало Велику французьку революцію. Звичайно, тенденційно. Робесп'єр виходив завжди кровожадним горлорізом, Дантон—примірним обивателем, жертвою „неграмотних кар'єровичів з черні". Аристократія, при своїх стражданнях з боку революціонерів, викликувала сльози на очах „гуманного" американського демократа. Взагалі, останні роки в американській кіно-продукції,—це були роки захоплення історичними, давніми подіями. Після них прийшла воєнщина, французький фронт 1914—1918 р.р., геройства офіцерів, варварства німців. Часом траплялися дуже малої вартості фільми, що зачеплювали громадянську війну в Росії, особливо на Сибіру. Але це не були масові постановки і проходили майже непомітно. Звичайно, більшовики на тих фільмах були найстрашнішими людьми під сонцем, невмиваними, дикими горлорізами, мало що не канібалами, гвалтівниками „благородного, чесного" жіноцтва аж до прилюдної „націоналізації" жінок. Словом—руїнники найвищого степеня у всіх ділянках людського життя. Коли-ж поруч з цим появлялись фільми з життя білої російської еміграції, то були це не злі комедії, що все таки викликували в „демократичного" обивателя співчуття. Російський князь, що миє посудину в н'ю-йоркському ресторані, все таки залишався гордим аристократом Княжна, що мила підлоги, по-за своєю працею була неприступною княжною з „блакитною чистою кров'ю". Але у всіх них певна надія, що—„так не буде", що „недалекий час великої зміни" і т. д.

Але ми не хочемо цим сказати, що в Америці взагалі немає вартісних фільмів. Вони є, правда, дуже рідко, хоч звичайно, далекі від життя. Аптон Сінклер, той сміливий, великий американець, що вміє вивернути душу Америки навиворіт, і що дуже близько стоїть до кіно-продукції, як споглядач та знавець чи не всіх її таємниць, завжди твердить одне: „Американський екран ніколи не подає життєвої правди, тільки життєву брехню. Американське кіно продукується для дорослих людей з дитячим розумом".

Цим разом згадаємо про нову, цікаву для нас постановку великої п'єси „Волзькі бурлаки" („The Volga Boatman"), що пройшла з великим

Кадри з фільму «Волзькі бурлаки». Вгорі: комполку рятує княжну; по середині: князь Дімітрій, княжна Віра та волзький бурлака (майбутній командир полку червоних); внизу: в усякому «порядному» руському фільмі закордонного виробу мусить бути «тройка коней». Є вона і тут.

успіхом на екранах американського суходолу. Постановщик, один з найталановитіших в Голивуді — Сесиль Міль. Для радянського громадянства цікаво буде почути про цей фільм хочби тому, що в ньому представлена активна боротьба більшовиків з білогвардійцями. Це вже не випадкові сцени, а ціла картина, масова постановка. Вперше від Жовтневої революції на американському екрані появляються більшовики, не як дикуни й горлорізи, а дисципліновані салдати революції.

Звичайно, сюжет дуже далекий від правди. Історичні події перекручені. В американського постановщика Велика російська революція зразу-ж Жовтнева. Але ми не про це. Поминаючи всі ті недоладности, картина варта того, щоби на неї звернути увагу.

Знімались найкращі актори. В ролі бурлаки — потім комполку Червоної гвардії — Вільям Бойд; княжни Віри — Елеонор Фейр; князя Дімітрія — Віктор Варконі; князя Микити — Р. Едесон, і цигана — Козлов. Це головніші ролі. Окрім них — тисячі статистів, а то й доволі відомих акторів, що виконували підрядні ролі в масових постановках.

Кадри з фільму «Волзькі бурлаки». Вгорі — командир полку червоних та княжна Віра; внизу — актор Вільям Бойд в ролі комполку.

Треба признати, що постановка чудова. Абстрагуючи від самого змісту, цілість картини захоплює навіть більшовика, що найшовся в далекій Америці. Звичайно, хоч майже вся дія проходить на Волзі і її березі близько Ярославля, кіно-апарат не бачив Волги.

Характерним явищем для американського кіно є те, що у „Волзьких бурлаках" надто яскраво підкреслено класову різницю і взагалі класову боротьбу соціяльної революції. І це вперше. Дореволюційний час в Росії — це час рабства, всемогучого панування аристократії й буржуазії, нечувані страждання працюючих. Революція (зразу-ж більшовицька!), — це грандіозний порив мас, голоти, свідомої своєї мети, завзятої й сміливої в своїй боротьбі з буржуазією. Білогвардійці — дегенерати, роспусники, але класово свідомі, хоч ця сміливість не виявляється в збройній боротьбі. Більшовицький Революційний Трибунал — це серіозні, розважні судді, цілком далекі від білогвардійських суддів, що в п'яному стані, без ніякого суду, видають наказ розстрілювати полонених більшовиків. І лагідне американське закінчення: Революційний Трибунал виправдує комполку Червоної гвардії, що зрадив її, рятуючи від смерти княжну Віру, а на княжну й її нареченого князя Дімітрія, начальника білогвардійської дивізії, видає присуд: еміграція за-кордон, або чесна праця для нової батьківщини.

Перший американський масовий фільм про революцію і контр-революцію в бувшій Росії, здорово підправлений буржуазним соусом, мимохіть реабілітував в очах заляканого американського обивателя — більшовиків. Зроблено це свідомо чи несвідомо — не наша річ, але фактом є, що поминаючи банальність змісту, „Волзькі бурлаки" заслуговують на це, щоб ми зафіксували їхню появу на сторінках радянської преси.

Чи побачить цей фільм радянський екран, годі сказати. В кінці, як-би й побачив, то в багатьох серіозних місцях в радянського глядача він викличе щирий, дружній сміх. А в Америці, робітництво в багатьох моментах, дивлючись на екран справляє бурхливу овацію червоногвардійцям. І ніяково почуває себе буржуазія, що в своїх побратимах й ідеологах-білогвардійцях — бачить тільки дегенератів.

М. Ірчан

Вінніпег, Канада.

„ОСТАННЯ ЛЮДИНА" В КАНАДІ

В серпні ц. р. на екрані Канади появилась „Остання людина" з Е. Яннінгсом. Подія надзвичайна, в Канаді-ж і взагалі Америці — майже незамітна. Фільм іде надпрограмово, цеб-то після закінчення цілої програми — від 11 до 12 години вночі.

На екрані проходять картини. Для пересічного американця рішуче незрозумілі й нудні. Немає ні авантюр, ні гарячих поцілунків.

Трагедія людини? Життєва правда? Шматок життя працюючої людини? О, яке все це чуже для американської публіки, вихованої на банальних сюжетах! І не дивуєшся, коли за тобою в найбільш трагічних місцях — сміх. Це Америка дає доказ своєї недозрілости й художньої неграмотности.

Колос дотеперішньої світової кіно-продукції „Остання людина", величанське досягнення і перший піонер нового екрану, з життєвою правдою — не заслуговує в буржуазної преси навіть на коротеньку рецензію.

Вінніпег *М. І.*

ХРОНІКА ЗАКОРДОННОГО КІНО

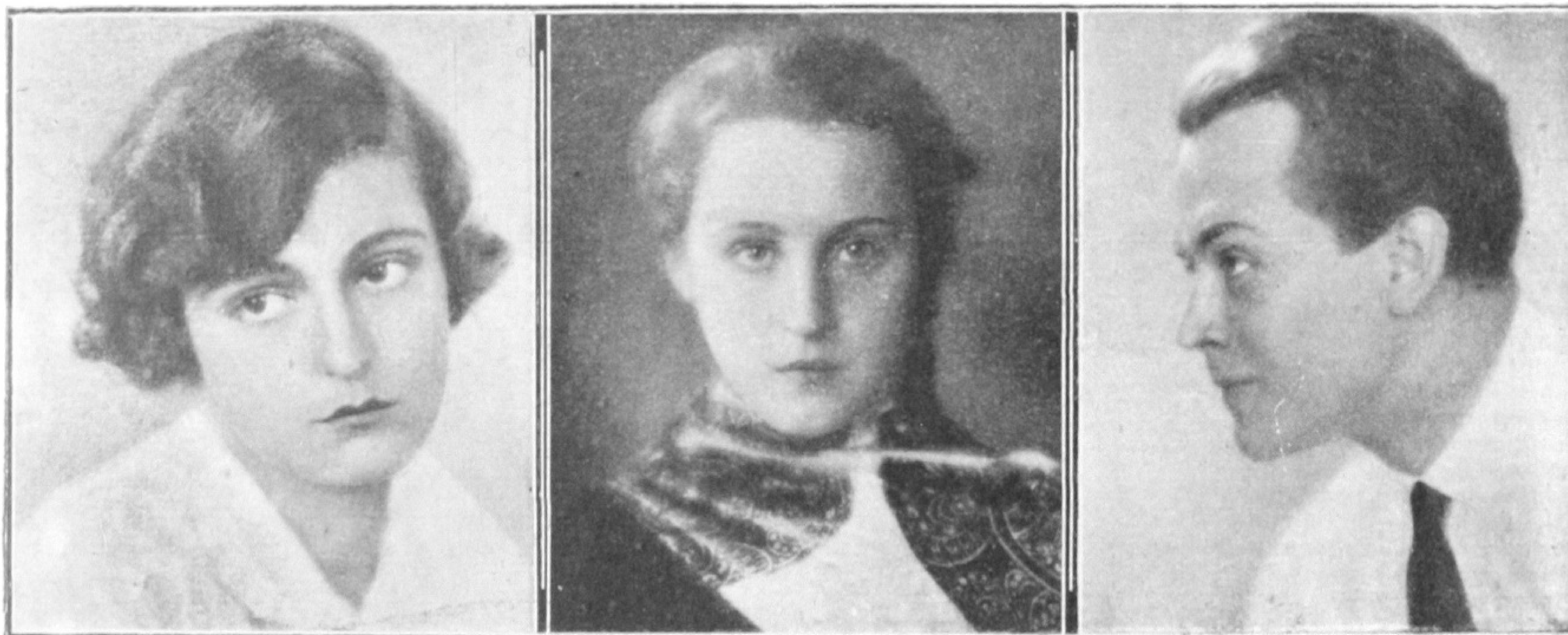
ПЕРЕМОГА МОЛОДИ

Молодняк святкує в Німеччині перемогу на всьому фронті. Старі „зорі“ або вже не мають у публіки колишнього поспіху, або-ж виїхали до Америки. Нових-же імен не бажає театровласник і чути, боючись, що вони не зможуть притягати глядачів. Для цього „Уфа“ вирішила зайняти кілька головних ролів у своїх „бойовиках“ молодняком, перетворюючи їх, через велику рекламу та й саму значність фільмів, на певні, відомі для публіки акторські величини. Така, наприклад, доля трьох, цілком невідомих нікому молодих акторів, що їх „Уфа“ законтрактувала на цілу низку своїх подальших фільмів. Ось Бригітта Гельм, що вперше знимається в кіно, виконуючи одразу головну ролю в величезному фільмі режисера Фріца Ланга „Метрополіс“.

Друга—теж „новенька“ в кіно, Камілла Горн, що виконує ролю Маргаріти в „Фаусті“, замість славетної американської „зорі“ Ліліян Гіш, якій на початку гадали доручити ролю.

Разом з Бригіттою Гельм в „Метрополісі“ виступає новий актор Карл Фреліх, досі теж нікому невідомий юнак.

Ось три, найвидатніші зараз представники німецького кіно-молодняка.



З ліва на право: Камілла Горн, Бригітта Гельм та Карл Фреліх

РУДОЛЬФО ВАЛЕНТІНО ПОМЕР

23-го серпня 1926 р. помер в Нью-Йорку після операції найбільш популярний кіно-актор в Америці — Рудольфо Валентіно. Був це великий любимець в першу чергу жіноцтва не тільки Америки, але й усіх буржуазних країн світа, куди тільки пробили собі шлях американські фільми.

Рудольфо Валентіно — талановитий актор, незрівняний виконавець ролі любовників, своєю грою вводив в екстаз буржуазного глядача обох полів, що завжди прагне блискучої краси, роскоші, ефекту, сімейних авантюр та Донжуанства. Все це давав Валентіно. Був це тип джентльмена, а ніколи безхарактерної людини.

Доволі швидко і в короткому часі зробив він свою кар'єру. Його життєпис багатий на цікаві пригоди, з яких де-що наводимо.

Уродився Валентіно в невеличкому селі Кастеланата в Італії 1895 року, і його справжня фамілія звучала: Рудольфе Альфонзо Рафраельо Пієрре Філберт Гуґлієльмі ді Валентіна д'Антон Гуолла. Мати його була дочкою паризького лікаря, а батько капітаном італійської кавалерії. Освіту набував в італійській школі, а по смерти батька його віддали у військову школу, де він не робив ніякого поступу, бо не любувався в військовій штуці. Хутко покинув цю школу і поступив в сільсько-господарську академію, але й там не зігрів довго місця. Вкінці виїхав до Парижа й Монте Карло, де „пізнавав світ“, доки мав гроші. Опісля, на вперті прохання, розчарована мати стягнула 4 тисячі доларів і він восени 1913 року приїхав в Нью-Йорк. Коли юнак опинився без грошей, почав думати над тим, як прожити. І пристрасно вчився танцювати, що стало опісля в пригоді йому.

Жити з самих танців Валентіно не міг, тому виконував різні праці, від канцеляриста до огородника в центральному парку Н'ю-Йорку. Опісля, як безробітний, блукав по мільйонному місті і єдиним захистом, де схилював свою голову, була лавка в н'юйорському парку. Вдень шукав праці, вночі спав в парку.

Рудольфо Валентіно

В кінці пощастило йому попасти в невеличку театральну трупу, як танцюристові. Коли мандрівна трупа доїхала до Сан-Франціско — цілковито збанкротувала, і її актори залишилися враз з директором без цента. Випадок хотів, щоб Валентіно зустрінувся з давнім своїм знайомим Норман Керрі, який запропонував йому вступити актором в кіно. Першим фільмом в якому в незначній ролі виступив Валентіно, була драма „Чотири коні Апокаліпса“, що ставилась під керуванням відомої сценаристки Джон Метіс. Ніхто не вітав в цьому фільмі Рудольфа Валентіно як актора. Після цього, вже в більших ролях, виступив він в п'єсі Рекса Інґрама „Переможна сила“ і з Назімовою в „Каміллo“. Головну ролю виконував вже Валентіно в п'єсі „Шейх“ (арабський ватажок), що зробила голосним ім'я актора і по сьогодняшній день дала йому назву: „Шейх американського кіно“. І Рудольф Валентіно помер, оплакуваний десятками тисяч своїх поклонниць і поклонників (в першу чергу поклонниць!). А його антрепренер з задоволенням одержав за нього один мільйон доларів страховки.

М. Ір.

Видає: ВУФКУ

Київськ. Окрліт № 20589 «Київ-Друк» 1-ша фото-літо-друк. № 173—3.000

Відповід. редактор: Б. ЛІФШИЦ